

Norbert-Bertrand Barbe

INTERTEXTUALIDAD

© Cualquier reproducción total o parcial de este trabajo, realizada por cualquier medio, sin el consentimiento del autor o sus representantes autorizados, es ilegal y constituye una infracción punible con los artículos L.335-2 y siguientes del Código de la propiedad intelectual.

ÍNDICE GENERAL DEL VOLUMEN

A) La intertextualidad como expresión de mismas ideas en una época	26
B) La intertextualidad como expresión de los símbolos de una época	62
C) La intertextualidad como expresión de las creencias y la ideología de una época	98
D) La intertextualidad como forma de supervisar la lectura del pensamiento de una época	130
E) Conclusión: cuándo y cómo la intertextualidad se vuelve lugar común, manifiesta así su importancia para el trabajo exegetico	150
F) Addendum I: La intertextualidad como traspaso cultural, ideológico y simbólico, entre las épocas	154
G) Addendum II: La intertextualidad dentro de una misma obra	192

De Cordelia recibí una colección de cartas; ignoro si son todas las que escribió pues en alguna ocasión me había dicho que destruyó unas cuantas. Las copió y ahora quiero intercalarlas aquí, en su lugar correspondiente. Ninguna de ellas lleva fecha, pero aun el caso contrario de nada serviría pues cuanto más avanza el Diario más raras son las fechas y, al final, desaparecen por completo.

Se tiene la impresión de que en esa etapa la historia se vuelve tan cualitativamente enjundiosa y, pese a toda realidad concreta, se acerca tanto a la idea que cualquier determinación temporal se hace insignificante. Para suplir esta falta, me ayudes mucho el hecho de que en distintos puntos del Diario existen palabras cuyo sentido, al principio, no pude comprender, pero, al remitirme a las cartas, comprobé que eran el germen o la circunstancia determinante de ella y por eso me fue fácil ordenarlas, colocando cada una donde está su motivo fundamental. Algunas de ellas deben haber sido escritas en un mismo día."

(Kierkegaard, *Diario de un Seductor*, Buenos Aires, Gráfico, 2008, pp. 18-19)

"La elegancia de un teorema es directamente proporcional al número de ideas que vemos e inversamente proporcional al esfuerzo necesario para comprenderlas."

(George Pólya)

En Nicaragua, mucho se ha preguntado sobre la cuestión de la originalidad, considerada ésta como lo opuesto a la mentira y el engaño de la implícita copia de un modelo. En los años recientes, se criticó a Patricia Belli por haber usado imágenes y mensajes antes elaborados. En particular en la década de los años 1990 transformó la ArteFactoría, galería de Managua, en un útero gigantesco adentro del cual se podía caminar, motivo que retomará la costaricense Karla Solano en su propia obra (v. nuestro artículo: "*Dos versiones de Karla Solano*"), y que presentó primero, en forma de escultura gigante (28 metros de longitud, 9 metros de ancho y 6 metros de

alto), en 1966 en el Museo de Estocolmo Niki de Saint Phalle (con la participación de Jean Tinguely) bajo el título: *Hon* (palabra que significa "*Ella*" en sueco).

El sitio "*El fraude de Arjona*" (<http://new.taringa.net/posts/offtopic/1965006/El-fraude-de-Arjona.html>)

referencia numerosas coincidencias de versos y temáticas entre la obra de Arjona y los demás cantantes latinoamericanos de su época: así entre (reproducimos la lista completa, sin especificación de los versos) "*El aire en que no estás*" de Pedro Guerra (2001) y "*Dame*" (2002), "*Canción del elegido*" de Silvio Rodríguez (*Cuando digo futuro*, 1992) y "*Del otro lado del sol*" (*Historias*, 1994), "*Una vez al mes*" de Hernaldo Zuñiga (1994) y "*De vez en mes*" (2005), "*Peor para el Sol*" (1992) de Joaquín Sabina e "*Historia del Taxi*" (1994), "*Calle Melancolía*" de Sabina (1984) y "*Realmente No Estoy Tan Solo*" (1994), "*Mentiras Piadosas*" de Sabina (1990) y "*Mentiroso*" (1998), "*Incluso En Estos Tiempos*" de Sabina (1994) y "*Olvidarte*" (1998), "*Y Sin*

Embargo" de Sabina (1996) y "*Monotonía*" (1999), "*Amor Se Llama El Juego*" de Sabina (1992) y "*Se Ha Ido El Amor*" (1999), "*Negra Noche*" de Sabina (1980) y "*Baila Conmigo*" (1993), de nuevo y finalmente "*Calle Melancolía*" de Sabina (1984) y "*Aún Te Amo*" (1994).

Edgar Allan Poe le dedicó no menos de cinco artículos al problema: "*Imitation -- Plagiarism*", y "*Plagiarism*", ambos publicados en *The Evening Mirror* de New York, respectivamente los 15 y 17 de febrero de 1845, (en los dos casos en la página 2 del diario), y tres, el mismo año, sobre la poesía de Longfellow (a quien, además de varios estudios, dedicará otro texto sobre la cuestión del plagio: "*Mr. Longfellow and Other Plagiarists*", reproducido en *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, New York, Rufus Wilmot Griswold, 1850, t. 3, pp. 292-334), en *The Broadway Journal* ("*Imitation -- Plagiarism*", 8 de marzo, pp. 145-150, "*Imitation -- Plagiarism*", 29 de marzo, pp.

193-198, "*Plagiarisim -- Imitation -- Postscript*",⁵ de abril, pp. 211-212), afirmando repetidamente la identidad entre imitación, plagio y robo:

"The British reviewers have very frequently accused us of imitation, and the charge is undoubtedly well based. We imitate, however, chiefly the British models, and in doing this, we act only in a natural manner -- just as it might have been demonstrated a priori that we should and must have acted under the circumstances. All colonies have shown a proneness to ape the mother country in arts and letters. But the sin of imitativeness in general lies, we think, (as we have hinted before) at the door of our legislators. The want of an international copy-right law renders it impossible for our men of genius to obtain remuneration for their labors. Now since, as a body, men of genius are proverbially poor, the want of the international law represses their efforts altogether. Our sole writers, in consequence, are from the class of dilettanti; and although among this class are unquestionably many gifted men, still as a class -- as men of

wealth and leisure -- they are imbued with a spirit of conservatism, which is merely a mood of the imitative spirit. But apart from this consideration, we must observe that to imitate is a matter of less effort than to originate; and we must not expect effort, as a general thing, certainly not as a continuous thing, from those whose condition is affluence and ease.

The charge of plagiarism has also been urged against us with much pertinacity by the British reviewers -- but with much less show of reason. As a people we imitate to excess, but we plagiarise in no greater degree than our neighbours. It must be confessed, however, that individuals among us have not been altogether sinless.

Indeed we should be happy, in one or two cases, were it possible to think otherwise. The sin of plagiarism involves the quintessence of meanness; and this meanness seems in the direct ratio of the amount of honor attained by the theft. A pickpocket is content with his plunder; the plagiarist demands that mankind should applaud him, not for plundering, but for the thing

plundered." (*The Evening Mirror*, 15 de febrero)

"We repeat that "somebody is a thief," and the only doubt in our mind is about the sincerity of any one who shall say that somebody is not. Who is, and who is not are points which we have not touched. Here dates must settle the matter." (*The Evening Mirror*, 17 de febrero)

Sin embargo, si nos alejamos del concepto de fraude en la creación artística, veremos que muchos autores conocidos recurrieron a la evocación o cita, a veces textual.

Hugo se inspiró de Eugène Sue.

Virgilio, la *Eneida* (29-19 a.C.) de Virgilio es la pretención latina de equipararse al modelo griego, por lo que es una directa reescritura de los poemas homéricos.

Ernesto Cardenal, en Nicaragua, se inspiró de Cátulo en sus *Epigramas* (1961), y, poco después, de la propia *Biblia* en *Salmos* (1964).

Más notable todavía es la reutilización de la *Mona Lisa* por Marcel Duchamp en *L.H.O.O.Q.* (1919, "*Elle a chaud au cul*", literalmente: "*Está caliente de la nalga*", es decir, "*Está excitada sexualmente*"), siglas que también crean una homofonía (si no se leen una por una) con el inglés "*Look*" ("*Vea*"), que no es sino una postal de 19,7 x 12,4 cm reproduciendo el retrato de Leonardo da Vinci, con bigote y perilla, y el lema debajo que da a la obra su título.

En 1954, Salvador Dalí pinta su famoso *Autorretrato en Mona Lisa*.

Obviamente, la obra de 1919 de Duchamp se justifica por el gusto del artista por las bromas y los juegos de palabras. Creó así su doble como mujer en 1921, bajo el nombre: Rose Sélavy, "*Rose c'est la vie*", doble que retrató Man Ray el mismo año. El nombre Rose Sélavy, prefiguración de la canción de Edith Piaf "*La vie en rose*" (1946), se puede leer a la vez como "*Rosa es la vida*" o "*Eros*

es la vida", y como "*Dura es la vida*" ("rosse est la vie"). También *L.H.O.O.Q.* es una obra que se integra al sentido sexual general de su obra, de *La Fuente* (1917) a su última obra: *Etant donnés: 1. la chute d'eau/2. le gaz d'éclairage* (1946-1966), pasando por *El Gran Vidrio* u *La Mariée mis à nu par ses célibataires, même* (1915-1923).

El autorretrato de Dalí se entiende primero como reescritura de la obra de Leonardo, segundo como homenaje a Duchamp por el bigote que, en ambos casos, corta la famosa sonrisa, bigote más tímido en Duchamp, y que se transforma en el hermoso y arrogante de Dalí que le valió parte de su fama como ícono popular.

Ahora bien, la presencia tajante de este bigote, que más aún que el título de Duchamp, es un improprio contra el reconocido máximo ejemplar de lo que es *la Obra Maestra*, por excelencia, revela la tendencia de "*tabula rasa*" de las vanguardias, que pretendían, en particular

lo explicitaron los futuristas, quemar los museos para crear la absoluta obra de mañana, sin atadura con el pasado.

Sin embargo, este bigote, no sólo representa la negación de lo anterior, de la *"Obra Maestra"* (al igual que el poema de José Coronel Urtecho, v. nuestro artículo: *"Obra Maestra" de José Coronel Urtecho, "No" de Carlos Martínez Rivas y la propuesta educación del lector burgués*", 2003, originalmente publicado en el sitio internet:

www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/a-mar.html), sino también la superación de este pasado: porque, más que tacharlo, lo reescribe, como si palimpsesto fuera, imponiendo así la idea de es más fuerte lo contemporáneo que lo clásico.

Confirma esta idea la directa (por ser autorretrato) inmanente presencia del artista en la versión de Dalí.

Al reutilizar y reinterpretar la máxima obra maestra del mundo occidental, los artistas principales de inicios del s. XX que son Duchamp y Dalí

expresan su seguridad de que se pueden equiparar con la herencia agobiante del maestro por excelencia: Leonardo.

Mismo proceso de superación se opera en las generaciones de arte abstracto respecto de la figura de Rubén Darío en Nicaragua (v. nuestro libro: *Estudio de los ArteFactos, grupo de artistas abstractos de Managua*, 2001).

El "robo ideológico" de la Mona Lisa por Duchamp se inscribe tanto en la época, y a tal punto puede leerse desde ella, que es de poco tiempo posterior al robo efectivo que ocurrió el 21 de agosto de 1911, y del cual se dio cuenta Louis Béroud quien se proponía hacer una copia de la obra, el 22, para su cuadro en preparación *La Mona Lisa en el Louvre*. Si el robo fue cometido por un vidriero italiano llamado Vincenzo Perugia, que irónicamente había participado en la puesto bajo vidrio de las principales obras del museo, y conservó 2 años el cuadro en su cuarto parisino, para después, querer

venderla a un anticario florentino, de nombre Geri, el 10 de diciembre de 1913, era tan fuerte la reivindicación de los vanguardistas contra el *arte muerto de los museos* que se sospechó de Guillaume Apollinaire, porque años antes había sido secretario particular de Géry Pieret, autor de robos de estatuillas y máscaras fenicias en el Louvre, y también se acusó a Pablo Picasso. Paralelamente, Gabriele d'Annunzio se proclamó, falsamente, autor del robo.

Vemos así, a través de los precedentes ejemplos, en particular de la *reescritura* de la Gioconda por Duchamp primero, y Dalí después, que el proceso de cita y retoma implica a menudo, además de la copia, evidente, *homenaje* e idea de *superación* del modelo.

EJEMPLOS:

- "*Yo sólo disgusto tengo*
Un excelente disgusto, creo" de Carlos Martínez Rivas del final del poema "No" de *La insurrección solitaria* parece directamente inspirado en la tesis estética de Baudelaire, cuando plantea: "*Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire.*"
- El principio culturológico reivindicado por Arturo Andrés Roig en su obra filosófica (v. nuestro libro *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, UNAN-Managua, 1996) retoma el del uso del material literario ya empleado por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942).
- Mas curioso aún, se encuentra el antecedente de los versos finales de la canción "*J'envisage*" (*Play Blessures*,

1982) de Alain Bashung y Serge
Gainsbourg:

"J'envisage un remake

Rien que sur moi

J'envisage de me revoir

Seul à seul

J'envisage

J'envisage le pire"

En l'"*Épître I Aux Muses*" (Liv. I,
1712) de Jean-Baptiste Rousseau:

*"La solitude est mon plus grand effroi;
je crains l'ennui d'être seul avec moi.*

Et j'ai trouvé ce faible stratagème

Pour m'éviter, fugitif de moi-même."

*(OŒuvres complètes de Boileau Despréaux,
précédées des OŒuvres de Malherbe, et
suivies des OŒuvres poétiques de J.-B.*

*Rousseau, Paris, Chez Lefèvre, 1835, p.
626)*

- Desde una perspectiva de reutilización de los modelos aprendidos por la historia (colectivamente, en clase, base y conciencia colectiva), en el filme

Perfect Creature (2006, Glenn Standring), el origen de todo el mal que se riega en Londres es por medio del agua en los barrios pobres, lo que refiere, obviamente, a la gran plaga londinense decimonónica, referida en una de las novelas del detective Thomas Pitt (*Death in the Devil's Acre*, 1985) por Anne Perry. Motivo de la enfermedad por el agua también de *The Painted Veil* (1934, Richard Boleslawski), y de su *remake* (2006, John Curran).

- El amor apasionado pero infeliz de un hombre para una niña en *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov retoma el tema de *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs. De hecho, la heroína de Louÿs se define, como la Lolita (diminutivo de Dolorés) de Nabokov, por su diminutivi (Concha para Concepción), motivo sobre el que el personaje y el autor en nota nos informan con notable insistencia (el entero capítulo

II, titulado, precisamente: "*Où le lecteur apprend les diminutifs de «Concepcion», prénom espagnol*", siendo dedicado a este hecho).

- *Sydney White* (2007, Joe Nussbaum) es la reinterpretación distanciada del cuento de *Blanca Nieve*. Así la heroína se llama, como lo indica el título, Sydney White, es decir, S. White: Snow White. Vive en una casa de campus universitario con 7 compañeros "*nerds*", entre los cuales uno es dormilón, porque es un africano que en 3 años no se acostumbró al cambio horario. La mala de la película revisa su popularidad en internet, nuevo espejo, y logra borrar de la computadora de Sydney archivos importantes mediante un virus llamado "*manzana*", por lo que, obligando a la heroína a trabajar toda la noche para volver a escribir su discurso, ésta se duerme en la biblioteca, y es el beso de su enamorado que la despierta, instándola

a volver en sí por ayudar a todos los que cuentan con ella. Viven Sydney con sus 7 compañeros en un antiguo chalet de montaña, y en el transcurso del filme, mientras entran en campaña contra la mala, pasan delante de ella los 7 amigos tarareando la canción de los 7 enanos de Walt Disney.

- Podemos ver en el título y la temática de *Poemas de Otoño y otros poemas* (1916) de Rubén Darío una alusión a *Les Feuilles d'automne* (1831) de Victor Hugo.
- La figura del aparentemente perdido Archibald (pero en realidad espía astuto) de la novela *Vous manquez de tenue, Archibald!* (1965) de Charles Exbrayat tiene, sin duda alguna, su origen en el personaje del incoherente Sir Percy Blakeney, en realidad atrevida Pimpinela Escarlata

de las novelas de la Baronesa de Orczy.

- Históricamente, dentro de la historia de las formas, el Jabba the Hutt, quien, mencionado en los dos primeras películas de la primera serie de *Star Wars*, aparece en la tercera: *Return of the Jedi* (1983), es un gusano fumador de opio que deriva de la Oruga del capítulo V de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865), ilustrado primero por John Tenniel, y después por el famoso dibujo animado de Walt Disney (1951) como "*El Señor Don Oruga*".
- Encontramos en el monólogo de Sigismundo del Acto I de *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca:

*"pues el delito mayor
del hombre es haber nacido."*

El origen de la expresión de "*Lo Fatal*" (1905) de Darío: "*pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo*"

- En *The Ghost Writer* (2010, Roman Polansky), el héroe-monstruo (conforme la definición que hemos dado de esta figura en la literatura y el cinema contemporáneos desde el siglo XIX en *Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux super-héros de bandes dessinées et de cinéma*, 2004) es la esposa del político, como lo es la del policía en *Presumed Innocent* (1990, Alan J. Pakula).
- Tanto en *Groundhog Day* (1993, Harold Ramis) como en *Bruce Almighty* (2003, Tom Shadyac), el héroe cae con el pie derecho (símbolo de mala suerte) en

un charco de un parche callejero. Lo que, en ambos casos, remite a la relación conflictiva del protagonista con Dios y la ley divina.

- El símbolo del ventilador-Rueda de la Fortuna heredado de la iconografía medieval en *Angel Heart* (1987) de Alan Parker, numerosas veces retomado desde este film por los cineastas posteriores (v. nuestro trabajo sobre esta película en nuestro libro *Essais d'iconologie filmique*, 2001), por su poder evocador (pero sin que manejen realmente - ni que tampoco tuvieran que hacerlo - su origen simbólico) nos remite también, en su carácter giratorio, acesoriamente, al molino de viento como juguete entre las manos del Niño Dios en la iconografía

bajomedieval, en vitrales o iluminaciones de libros.

- *The Net* (1995, Irwin Winkler) fue para Sandra Bullock su *The Pelican Brief* (1993, Alan J. Pakula), tanto por referencia iconográfica: ambas heroínas se encuentran con su enemigo, pensando reunirse con un apoyo institucional, en una muchedumbre que piensan las puede proteger de todo peligro, como en las características de los personajes encarnados respectivamente por Bullock y Julia Roberts: el mentor de ambas (jóvenes independientes y fuertes), actual novio en *El informe Pelicano*, ex-novio en *The Net*, libres pensadores y libertinos los dos, son asesinados, en la película de 1993 al inicio, en la de 1995 a la mitad del

filme, en ambos casos por intentar ayudar a la protagonista en su investigación.

- Las figuras de seres marítimos y de especies téutidos (o calamares) tienen una representación recurrente de *Star Wars*, con el Admiral Gial Ackbar, que aparece por primera vez en *Return of the Jedi* (1983, Richard Marquand) a Davy Jones de la serie de películas *Pirates of the Caribbean*, pasando por Abraham "Abe" Sapien, de la serie de *comics* y, posteriormente, de películas *Hellboy*.
- Es para nosotros muy probable que el ridículo nombre que es el de la novia de Sheldon en la serie televisiva *The Big Bang Theory*, Dr. Amy Farrah Fowler, soit une mezcla, porque es todo menos atractiva, de referencia a

Farrah Fawcett, de hecho, como ésta en *Charlie's Angel*, ella completa el trio de mujeres de la serie - lo confirmaría la aliteración de las dos últimas palabras del nombre, la aparición en ellos de la "n" y el *middle-name* -, y de los Fockers (por el apellido apenas derivado) de la famosa serie de películas con Ben Stiller y Robert DeNiro.

- Volvemos a encontrar el principio de la aliteración en sentido de restricción minimalista y planteamiento cómico, en referencia aquí a la letra de las canciones rancheras o "*bandas*" "*corta-pulso*", en "*Ni tú ni yo*", cuyo título juega ya de la aliteración pronominal, rebajada del ámbito poético culto (pensamos a los *Epigramas* de 1961 de Ernesto Cardenal) al de la canción

popular. Como dice el primer verso de la canción: "*Lo nuestro pa empezar no es de novela*"; y el estribillo relata, retomando la inicial aliteración proniminal para seguir con el lugar común o la verdad como *lapalissade*, inegable a la vez que sentimentalmente distanciada y fatalista, lo que refuerza su carácter cómico ("*que... durara hasta que termine*"):

"Ni tu ni yo, ni yo ni tu
queremos que se contamine
este amor que sin permiso
durara hasta que termine"

- Confirmando nuestra interpretación del simbolismo de la orfandad en la literatura del siglo XIX como autorepresentación arquetípica de clase del burgués que, a diferencia del noble, no tiene origen y debe buscar

hacerse valer por sí mismo (*Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux super-héros de bandes dessinées et de cinéma*, 2004), vemos cómo en el *Decamerón* se multiplican los relatos de héroes que no son de origen noble, por lo que deben, para lograr su amor, irse, tener alguna representativa hazaña, obtener reconocimiento por ella, para luego poder casarse como quieren, el casamiento como cierre, es decir también resolución (como lo estudiamos en *el Güegüence*, “*Modelización de las figuras del pensamiento latinoamericano en la literatura nicaragüense: Los orígenes prehispánicos e indígenas de las figuras y motivos en El Güegüence y las aventuras de Tío Coyote*”, VIIème Congreso de la SOLAR - Sociedad Latinoamericana de Estudios sobre América Latina y el Caribe -: “*Retos de América Latina a principios del Tercer Milenio*”, Managua, noviembre del 2000; y “*Estudio comparativo de tres textos*

fundadores del teatro latinoamericano: El “Rabinal Achí” guatemalteco, El “Ollantay” peruano y El Güegüense nicaragüense”, V Coloquio Internacional: Teatro y Tercer Milenio en Hispanoamérica - Dominios hispanoamericano y mexicano, CRILAUP - Centre Européen de Recherches sur le Théâtre Mexicain, Universidad de Perpignan, octubre del 2001), siendo recurrente del teatro moderno.

A) La intertextualidad como expresión de mismas ideas en una época

Si bien, desde un punto de vista estético, el arte contemporáneo, desde los *ready-mades* de Duchamp, los collages de los cubistas, y la integración de elementos no literarios en la literatura (largas enumeraciones, textos administrativos, etc., procedimiento que se desarrolla en la obra de Ernesto Cardenal), hasta las obras del pop con fotos repetidas,

reproducciones de latas y tiras cómicas, si no ha cambiado la opinión del público, por lo menos ha cuestionado el concepto de la originalidad, a nivel comercial es obvio que, en particular Hollywood, utiliza los elementos del teatro clásico y de la literatura realista del s. XIX: como son los tipos, y las conmociones narrativas (los enamorados separados por el cruel y contrario destino) para crear géneros muy específicos que, cada uno, tiene sus propios episodios (de la comedia romántica al relato de guerra, pasando por la película de terror para adolescente, y las historias detectivescas de televisión y cinema).

EJEMPLOS:

- "*Deja que se rasquen los que tienen sarna*" (Dante, *La Divina Comedia*, Paraíso, XVII); "*Qui se sent morveux, qu'il se mouche*" (Molière, *L'Avare*, I, 3).

- Es casi seguro del "Prólogo" de *Una estación en infierno* (abril-agosto 1873) de Rimbaud ("*Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée.*") le debe al poema, introductorio también "*À l'éternel Madame*" de *Les amours jaunes* de Tristan Corbière, publicado en 1873 pero que pasó inadvertido hasta que Verlaine, amante de Rimbaud (la redacción de *Una estación en Infierno* corresponde con el punto álgido y neurálgico de la relación amorosa entre el poeta adolescente y Verlaine), lo rescate en su libro *Les poètes maudits* en 1884. De hecho, en este libro, Verlaine antepone Corbière, primer autor estudiado, a Rimbaud, que es el segundo, por orden, en el libro, los dos teniendo en común una muerte temprana (no todavía acaecida por

Rimbaud a la publicación del libro de Verlaine, una publicación por ende escasa, Rimbaud decidió abandonar la labor poética, mientras Corbière sólo alcanzó a publicar un libro).

De hecho, los versos de la primera estrofa del poema de Corbière, que, después de una serie de poemas a manera de prólogo, inicia el poemario y la parte titulada "*Les amours jaunes*" aclara mucho el sentido de la alusión de Rimbaud:

*"Mannequin idéal, tête-de-turc du leurre,
Eternel Féminin!... repasse tes fichus;
Et viens sur mes genous, quand je marquerais
l'heure,
Me montrer comme on fait chez vous, anges
déchus."*

Lo que sigue confirma que Corbière está describiendo este "*amor amarillo*",

propio de una enfermedad venérea (cuyo color, irónicamente, y tal vez en referencia, utilizará Boris Vian cuando escribe: "*Je ne veux pas mourir avant d'avoir vu les chiens jaunes du Mexique*"), de la prostitución.

Así, el contraste en Rimbaud, que se hace totalmente simbólico de un estado de ánimo frente a sí mismo, adquiere, remitido a Corbière, un significado mucho más concreto de ocupación propia de la *bohemia* poética de esta época, que encontramos en el particular interés por Toulouse-Lautrec también por este *demi-monde*, así como también en Van Gogh con Sorrow o en Schiele y sus desarticuladas mujeres-maniquíes (los versos de Corbière pudiendo aclarar en este sentido porque mujeres con contextura muy real y famélica de *petite vie*, que recuerdan directamente a la

Sorrow de Van Gogh, en Schiele tienen, asimismo, estos ojos de vidrios y esta capacidad de muñeca de trapo a desarticularse, sin embargo en posturas dignas de un sádico y triste *Kama Sutra*).

- La más reconoconida alusión, dialéctica, al amor es la que hace, en la literatura española, Santa Teresa de Àvila cuando escribe, en su más famoso poema:

*"Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero." ("Vivo sin
vivir en mí")*

Que, ya encontrándose el concepto anteriormente (en sentido amoroso, como vemos en el *Decamerón*, 1349-

1353, de Boccaccio: "*Novela Sexta*" de la "*Jornada Tercera*": "*no queriendo librarse de su amor, ni acertaba a morir ni le placía el vivir*", al inicio "*Novela Segunda*" de la "*Jornada Cuarta*": "*como sea que yo, viviendo, a cada paso mil muertes siento*", o en el canto final de la "*Jornada Sexta*": "*al que ha nacido para muerte mía/.../ Vivir me angustia y a morir no acierto*", ha permeado tanto en la mentalidad general, en parte por educación, que se impone todavía hoy (además de su evidente recurso, que genuinamente también usan los escritores y los enamorados) en numerosas canciones de amor:

*"Vivir así es morir de amor,
por amor tengo el alma herida,
por amor, no quiero mas vida que su vida,"*
(Camilo Sesto, "*Vivir así es morir de amor*", 1978)

*"vivir sin ti, amor es no vivir,
vivir sin ti amor, es vivir por vivir,"*
(Camilo Sesto, *"Vivir sin ti"*, 1980)

*"Cómo quisiera poder vivir sin ti. Oh No
Pero no puedo, siento que muero,"* (Maná,
"Vivir sin aire", 1992)

*"Mi vida fuimos a volar
con un solo paracaídas
uno sólo va a quedar
volando a la deriva*

*Vivir así no es vivir
esperando y esperando
porque vivir es jugar
y yo quiero seguir jugando"* (Andrés
Calamaro, *"Paloma"*, 1999)

*"volando a la deriva
Vivir así no es vivir*

esperando y esperando " (Celeste Carballo, "*Paloma*", 2001)

*"Esta vida no es vivir
esta vida no es vivir
nos dan odio, no amor
es el reino del terror"* (DJ Kun, "*No falla*", 2002)

"Vivir si no estas pa mí no es vivir" (belo y los susodichos, "*No es vivir*", 2007)

*"vivo por que aun respiro
y por que salgo a caminar.
vivo por que asi es la vida
aunque hay que mencionar,
que vivir no es estar vivo,"* (Ricardo Arjona, "*Vivir sin ti es posible*", 2007)

*"Vivir tras la presión del egoísmo, de veras,
no es vivir,
Vivir sin ilusión ante el destino de nuestro*

caminar

*Vivir entre fronteras con la ley entiendes cual
sea*

para mi eso no es vivir

.../...

si sientes lo que siento

Y abre tu corazón cura la herida

Amar es el remedio " (David Bisbal,
"Amar es lo que quiero", 2007)

Por otra parte, Chaucer (en el cuento del Párroco de *Los cuentos de Canterbury*, edición y traducción de 1987 de Pedro Guardía Massó, Madrid, Cátedra, 1987, 2009, v. ahí mismo las referencias exactas en los textos de San Gregorio de la cita de Chaucer, notas 568 y 569) nos permite entender el origen moral del significado de la famosa frase de Santa Teresa:

"Pues, como afirma San Gregorio: «Estas desgraciadas criaturas morirán sin morir, y finalizarán sin finalizar, y desfallecerán sin fallecer.» Pues su muerte estará siempre avivada, y su fin siempre comenzará, y sus faltas no fallarán. Al respecto afirma San Juan Evangelista: «Seguirán a la muerte y no la arrastrarán, desearán morir y ésta huirá de ellos»."

Así lo que solemos entender amorosamente es, en ella, místicamente, la elaboración de una identificación entre esta vida y el infierno.

- Podremos ver en la actitud del narrador ante la Melodía del Capítulo II del *Sueño de Polífilo*:

"Enchanté, je poursuis cette voix fugitive, qui s'éloigne à mesure que j'avance, mais dont la douceur et la mélodie semblent s'accroître à chaque pas. Vainement je m'obstine, je cours, je m'excède, je l'admire, je la poursuis toujours, mais sans pouvoir l'atteindre."
 (traducción de J.G. Legrand, París, Didot, 1804, t. I, p. 20)

La forma original de las acumulaciones de verbos para evocar la enajenación del objeto amado las canciones *"La Foule"* (1957) de Michel Rivgauche, cantada por Édith Piaf:

*"Emportés par la foule qui nous traîne
 Nous entraîne
 Nous éloigne l'un de l'autre
 Je lutte et je me débats
 Mais le son de sa voix
 S'étouffe dans les rires des autres
 Et je crie de douleur, de fureur et de rage*

Et je pleure...

Entraînée par la foule qui s'élance

Et qui danse

Une folle farandole

Je suis emportée au loin

*Et je crispe mes poings, maudissant la foule
qui me vole*

L'homme qu'elle m'avait donné

Et que je n'ai jamais retrouvé..."

Y "Dis, quand reviendras-tu" (1962) de
Barbara:

*"Le printemps s'est enfui depuis longtemps
déjà*

*Craquent les feuilles mortes, brûlent les feux
de bois*

À voir Paris si beau en cette fin d'automne

Soudain je m'alanguis, je rêve, je frissonne

Je tangué, je chavire, et comme la rengaine

Je vais, je viens, je vire, je me tourne, je me

traîne

Ton image me hante, je te parle tout bas

Et j'ai le mal d'amour, et j'ai le mal de toi"

- Se puede rastrear el símbolo del compromiso poético del cantante ante el mundo mediante la imagen del asomarse a su ventana del canto anarquista "*À la Roquette*" de Aristide Bruant, que empieza así:

"En t'écrivant ces mots j'frémis par tout mon être,

Quand tu les liras j'aurais mis l'nez à la fenêtre"

Ventana aquí metáfora de la "*lunette*" de la guillotina por la que el condenado tiene que pasar su cuello, hasta en "*Je ne chante pas pour passer le temps*" de Jean Ferrat:

*"Il se peut que je vous déplaie
 En peignant la réalité
 Mais si j'en prends trop à mon aise
 Je n'ai pas à m'en excuser
 Le monde ouvert à ma fenêtre
 Que je referme ou non l'auvent
 S'il continue de m'apparaître
 Comment puis-je faire autrement"*

Canción que, a su vez, fue fuente de inspiración sobre el papel del artista y del compromiso del cantante para Hubert Félix Thiéfaine en *"Psychanalyse du Singe"*.

- El clásico motivo de los héroes que llegan en su travesía a una fiesta campesina (*Big Fish*, 2003, Tim Burton; *My Own Love Song*, 2010, Olivier

Dahan) proviene de la tradición romántica decimonónica, que hallamos en *La peau de chagrin* (1831) de Balzac.

- No cabe duda de que los *Gremlins* (1984, Joe Dante) se inspiran en un episodio de la serie original de *Star Trek* ("*The Trouble With Tribbles*", número 15 de la 3a temporada 1967-1968, número 44 en la serie), donde estos diminutos personajes peludos, bisexuales, nacen pregnados, y consumen todo tipo de alimento como el equipo o la nave.
- El motivo del gigante de *Big Fish* tiene antecedentes en *My Giant* (1998, Michael Lehmann).
- El motivo del fuego provocado se encuentra en "*Metzengerstein*", primer cuento de Poe (publicado en el

Saturday Courier en 1832), como en *Rebecca* (novela de Daphne du Maurier publicada en 1938 y llevada a la pantalla grande por Alfred Hitchcock en 1940).

- De *Los Tres Mosqueteros* (1844) de Alexandre Dumas, notaremos cinco elementos interesantes, tanto para la historia de las formas, como para la reproducción en el tiempo de los motivos clásicos: primero, el criado, taciturno, de Athos, llamado Grimaud (v. en particular el capítulo XLVI "*El consejo de los mosqueteros*": "*En camino encontraron a Grimaud y Athos le hizo seña de seguirlos; Grimaud, según su costumbre, obedeció en silencio; el pobre muchacho había terminado casi por olvidarse de hablar.../...Indudablemente Grimaud compartía las dudas del joven; porque al ver*

que se continuaba caminando hacia el bastión, cosa que había dudado hasta entonces, tiró a su amo por el faldón de su traje.

-¿Dónde vamos? - preguntó por gestos.

Athos le señaló el bastión.

-Pero - dijo en el mismo dialecto el silencioso

Grimaud - dejaremos ahí nuestra piel.

Athos alzó los ojos y el dedo hacia el cielo.

*Grimaud puso su cesta en el suelo y se sentó
moviendo la cabeza.*

*Athos cogió de su cintura una pistola, miró si
estaba bien cargada, la armó y acercó el cañón*

a la oreja de Grimaud.

*Grimaud volvió a ponerse en pie como por un
resorte.*

*Athos le hizo seña de coger la cesta y de
caminar delante.*

Grimaud obedeció.

*Todo cuanto había ganado el pobre muchacho
con aquella pantomima de un instante es que
había pasado de la retaguardia a la*

vanguardia."), bien puede haber inspirado al criado mudo, llamado Bernardo, del Zorro de la serie original de 1957-1961 de Walt Disney. Segundo, la aventura amoroso de D'Artagnan con *Milady* recuerda la de Anfitrión, y la de Eros y Psique. Tercero, la referencia en el capítulo XXXVIII de la novela al anillo tirado al mar por Polícrates y devuelto por un pez en el que le encuentra el pescador (narrada por Heródoto) nos recuerda la insistencia en el motivo del pez maravilloso, en los cuentos populares, en particular de los hermanos Grimm, como en la figura del anillo de *Cenicienta* que casi ahoga al príncipe en el pastel hecho por la heroína del cuento en *Cuentos de Mamá Ganso* (1697) de Charles Perrault. Cuarto: la artimaña para engañar al enemigo, armando un ejército con los mismos

soldados muertos en el capítulo XLVII "*El Consejo de los Mosqueteros*", ubicado en el bastión Saint-Gervais, en las afueras de La Rochelle, prefigura el capítulo IV: "*Brigands pour les oiseaux*" de *Le Capitaine Fracasse* (1863) de Théophile Gautier: "- *Ils ont de bonnes raisons pour cela, répliqua le Matamore en escaladant le talus, ce sont des hommes de paille habillés de guenilles, armés de ferrailles, excellents pour éloigner les oiseaux des cerises et des raisins.*" Quinto: el cambio de rostros de *Milady* probando para sí misma su poder de engaño en el capítulo LII: "*Primera jornada de cautiverio*" ("*Entonces, como para rendirse a sí misma cuenta de los cambios que podía imponer a su fisonomía tan expresiva y tan móvil, la hizo adoptar a la vez todas las expresiones, desde la de la cólera que crispaba sus rasgos hasta la de la más dulce, afectuosa y seductora sonrisa.*") prefigura los

cambios de representación del artículo de ley declamado por *Le Schpountz* en la película homónima (1938) de Marcel Pagnol y el genio actoral de Fernandel.

- Por otra parte, mientras "*Johnston McCulley s'inspira du Mouron rouge pour créer le personnage de Zorro en 1919*" (http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Mouron_rouge#Contexte_d.27.C3.A9criture), es muy probable que Marguerite St. Just, esposa de Sir Percy, actriz francesa despreciada por los revolucionarios por haberse casada con un noble, sea en eso, que es al centro del personaje, como en la existencia, importante también para la narración, de su "*hermano*" (que, probablemente, en el caso del personaje de *Los Tres Mosqueteros*, no lo

es), la versión positiva de la *Milady* de Dumas.

- La importancia de la música en el encuentro con extraterrestres en *Contact* (1997) de Robert Zemeckis se inspira del mismo motivo en *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de su amigo Steven Spielberg.
- El final de *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de Steven Spielberg inspiró el de *Knowing* (2009, Alex Proyas).
- Temas idénticos (un muerto benévolo que intenta, a través de los vivos, de vengar su asesinato), en las películas: *Ghost* (1990, Jerry Zucker); *The Invisible* (2007, David S. Goyer); *The Lovely Bones* (2009, Peter Jackson).

- La relación entre el dragón y su amo es similar en *Dragonheart* (1996, Rob Cohen) y *Avatar* (2009, M. Night Shyamalan).
- La relación entre un hombre mayor y una mujer niña o adolescente que defiende se riega en la literatura y el cinema de *Le Bossu* (1858) de Paul Féval a *Lolita* (1955) de Nabokov, de *Eyes of an Angel* (1991, Robert Harmon) a *Léon* (1994, Luc Besson).

Luc Besson es un director que retomó el tema del amor entre un humano y un angel en *Angel-A* (2005), ya presente en *City of Angels* (1998, Brad Silberling), y popularizado por Wim Wenders en *Der Himmel über Berlin* (1987).

- "... *lanzó un suspiro aquel extraño destino que lleva a los hombres a destruirse unos a otros por intereses de personas que les son extrañas y que a menudo no saben siquiera que existen.*" Esta frase de Alexandre Dumas (*Los tres mosqueteros*, 1844, Buenos Aires, Gráfico, 2007, cap. XX "El viaje", p. 180) prefigura directamente la de *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir de que "*La guerra está hecha por gentes que no se conocen y se matan por orden de gentes que se conocen pero que no se matan.*"
- En *Bel Ami* (2012, Declan Donnellan y Nick Ormerod), la prostituta con la que se acosta el héroe es la reproducción iconográfica de la pelirroja Goulue tal como la conocemos por Toulouse-Lautrec. Idénticamente, en el momento en que Madeleine Forestier tiene sexo con

Georges Duroy (Bel Ami) por insistencia de éste, ella lo satisface de forma violenta, sin cariño, puramente sexual, hasta provocar en él disgusto y dolor físico por la violencia con que ella se pone encima de su pene, antes de retomar, Madeleine, sus labores intelectuales, este comportamiento varonil, esta falta de afecto, es irónicamente acentuada, antitéticamente, por el espejo en el fondo de la pieza, que recuerda el de *Los esposos Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, conocido por el estudio que de él nos dio Erwin Panofsky como símbolo de la fidelidad matrimonial en sus motivos (como el perro).

- En *One in the Chamber* (2012, William Kaufman) los malos que quieren asesinarlo identifican a Ray Carver (interpretado por Cuba Gooding Jr.), por ser negro (e insistiendo de que no hay muchos en la ciudad), como a un "monkey" ("simio"). Mientras en el

contemporáneo *El hombre de los puños de hierro* (2012, RZA) se llama al héroe (encarnado por el director, guionista y compositor del film producido por Quentin Tarantino) "*negrito*". Esta insistencia en el discurso racial, aparentemente dialectizado porque hecho por minorías no occidentales (rusos o chinos en los respectivos casos de estas películas) actúan como en *Lethal Weapon 4* (1998, Richard Donner), al inicio de la cuál, como hemos mencionado desde nuestro libro: *Hablemos de Cine* (2001), para justificar el racismo dentro del discurso hollywoodiano, bajo el manto encubridor de que sea el representante de otra minoría que lo escupe a la insultada (en *Lethal Weapon 4*, era el actor negro Chris Rock quien, con su peculiar lenguaje y sus exageraciones cómicas, insultaba sin reparo, dentro del guión, a los chinos llegando ilegales a los EU). Es asimismo en *Hancock* (2008, Peter Berg) a un

insoportable y malcriado niño francés o francófono que se enfrenta al justiciero negro estadounidense para vengar al hijo de su nuevo amigo y publicitario. A la inversa, la prohibición de decir ciertas cosas, recurrente en la serie *The Big Bang Theory*, toma mayor énfasis en el episodio en el que, acabado de recibir una secretaria, Sheldon le expresa lo que piensa del ciclo sexual femenino, y sintiéndose molestada la mujer acude a la responsable del personal, que invita a Sheldon a presentarse; éste para disculparse intenta manchar de sexismo agravado el comportamiento de sus distintos colegas, recordando que el indio Koothrappali la llama "*brown sugar*" (siendo ella negra). Vale la pena mencionar que, en su inocencia, Sheldon planteó a su secretaria conceptos muy generales sobre las mujeres y sus pulsiones sexuales. Si en el contexto podemos entender cómo resulta llegar a ser un

caso que amerita pasar en revisión de disciplina, lo vemos también surgir cómicamente en *Two and A Half Men* cuando Alan tiene que ir a la escuela porque su hijo dibujó los senos prominentes de una compañera. Al verse frente a frente con la madre, Alan no puede quitar sus ojos de su brasier, lo que provoca su exclusión perpetua del círculo de los padres de familia autorizados en el colegio. Ahí también se entiende cómo la falta de *quant-à-soi* de Alan provocó el rechazo colectivo, aunque sus intenciones no eran ni violentas ni malas. Simplemente, su situación de desdichado soltero lo hacen más sensibles a ciertos atractivos femeninos (nos acordaremos que se nos cuenta, en un episodio donde se enamora de la hija embarazada de la empleada doméstica que su ex-esposa sólo lo dejó tener una vida sexual plena durante el embarazo, por lo que ver una mujer embarazada le produce

pensamientos eróticos). Ahí donde es mucho más ambigua la representación del acoso (y ciertamente a veces lo es), es cuando en *Oleanna* (1994, David Mamet) se identifica el derecho a plantear ciertos conceptos en clases con tendencias personales al acoso sexual de parte del docente. Es decir, según esta perspectiva, toda idea que choque no puede decirse. Sin embargo, plantea exactamente lo contrario la jurisprudencia del 7 de diciembre de 1976, n° 5493/72, Handyside c/Reino-Unido de la Corte europea de los Derechos Humanos: *"La libertad de expresión es aplicable no sólo a la "información" o "ideas" que son recibidas favorablemente o consideradas como inofensivas o sin importancia, sino también a las que ofenden, resultan chocantes o perturban: así lo requieren las exigencias del pluralismo, la tolerancia y el espíritu de apertura sin los cuales no puede existir ninguna "sociedad democrática"."*

- En 2013, justo después de que la cantante Katia Cardenal celebrará sus 50 años de vida y 35 de carrera con un afiche en el que la cifra 5 sirve de intermedio entre los dos números, creando así (y probablemente inspirado en la película exitosa *300*, del año 2007, por Zack Snyder) un número mayor pero que se divide, por las tonalidades de color, 350 entre 35 y 50, el gobierno orteguista sacó su propia propaganda para el 34 aniversario del 19 de Julio, con el slogan 34/19, "*34 razones de celebrar*".
- Revisando nuestro trabajo sobre "*Francisco Ruiz Udiel*", además de la influencia de las poetizas (como Alejandra Pizarnik) a las que remiten Ruiz y los de su generación, como Alejandra Sequeira, Hermógenes García Romano u Héctor Avellán, aún provenientes de otros grupos, a veces

ideológica y literariamente opuestos, como Irving Cordero, la referencia distanciada a un Otro (el "*Alguien*" de Ruiz), permanente presencia inmanente en sus poesías, aparece también, recontextualizado, como una consecuencia del discurso poético nacional de los años 1980. Por una doble razón: la primera, la influencia del discurso dominante, en la que el Comandante, el Hombre, el líder, el Mártir, debía ser la referencia obligada, aludido de forma indirecta (la tercera persona de Dios y el Soberano). Lo vemos claramente en las innumerables poesías del suplemento cultural *Ventana* del diario *Barricada*, dirigido por Rosario Murillo, de las cuáles sólo citaremos un ejemplo del 12/3/1983, una poesía de Carlos Cuadra "Rodolfo" titulado "*A Hilario Sánchez... Comandante hermano*", que empieza así:

"Te conocí clandestino/ Entre sonriente y serio/... Eras claro." La segunda razón parece ser, con el fin del período sandinista, del desasosiego de los grupos poéticos y artísticos, antes obligados a rezar la misma canción, pero apoyados por el Estado, y, de repente, con el retorno a gobiernos liberales, abandonados. Por lo que la referencia a este Otro, presente ausente, amigo que ya no está, o se transformó en secreto, puede interpretarse, por su fuerte presencia en la poesía nacional a partir de los años 1990, como, a la vez, lo dijimos, recurrencia involuntaria de un motivo de los años 1980, y de su poesía politizada e ideologizada, y como expresión de la pérdida del modelo aceptado, asumido, y quitado por el cambio de gobierno.

- La letra de la canción "*Ma Gonzesse*" de Renaud (1979):

*"Malgré le blouson clouté
sur mes épaules de velours,
j'aim'rai bien parfois chanter
autre chose que la zone,
un genr' de chanson d'amour
pour ma p'tite amazone,
pour cel le qui, tous les jours,
partage mon cassoulet."*

Recuerdan las de "*La fille que j'aime*"
de François Béranger (1973):

*"Parfois dans la radio
J'entends ma grosse voix
C'est pas souvent faut dire
Enfin ça arrive parfois"*

*Je m'dis qu'avec une voix comme ça
on peut pas chanter l'amour
faudrait plus de trémolos
du feeling, du vibrato."*

Comparar así también:

*"Et puis elle est balancée
un peu comme un Maillol.
Tu sais bien les statues
du jardin des Tuileries
qui, hiver comme été,
exhibent leurs guibolles
et se gèlent le cul,
et le reste aussi." ("Ma Gonzesse")*

Con:

*"Quand elle est en pantalon
On voit son derrière tout rond
Quand elle met une robe
On l'devine c'est excitant*

*Et puis ses seins qui sont deux
Heureusement qui n'sont pas trois
Sans ça j'aurais pas assez de doigts
Pour jouer avec quand il fait froid* ("La fille
que j'aime")

El principio de "décalage" de las dos canciones de amor hacia el género cómico las reúne también, así como el pasaje siguiente de "La fille que j'aime" con "Mistral Gagnant" (1985), otra canción de Renaud:

*"Te dire que les méchants c'est pas nous
Que si moi je suis barge ce n'est que de tes
yeux
Car ils ont l'avantage d'être deux*" ("Mistral
Gagnant")

*"Dans son visage c'est merveilleux
Elle a une bouche et deux yeux
Et puis aussi un menton*

*Et un nez avec un front
 A gauche une petite oreille
 Cachée par ses cheveux
 A droite une petite oreille aussi
 Cachée par les mêmes cheveux." ("La fille
 que j'aime")*

- Los disfraces de Monsieur Lecoq prefiguran los de Sherlock Holmes, Arsène Lupin y de todos los héroes del género policíaco posterior.
- El Borat de origen Kazakh de Sacha Baron Cohen (https://en.wikipedia.org/wiki/Borat_Sagdiyev) retoma el personaje del "*Foreign Man*" originario de "*Caspiar*" (isla imaginaria del Mar Caspio) de Andy Kaufman (https://en.wikipedia.org/wiki/Andy_Kaufman#Foreign_Man_and_Mighty_Mouse).
- El león, animal salvaje, moviéndose en un ámbito urbano como figura-símbolo del personaje principal de la película y de la actividad financiera en general en la publicidad de inicios de *The Wolf of Wall Street* (2013, Martin Scorsese) retoma el motivo del lobo, animal-símbolo de Drácula

moviéndose libremente en el Londres decimonónico en *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola), motivo éste, a su vez, inspirado del de los lobos apropiándose de los parques neoyorquinos en *Wolfen* (1981, Michael Wadleigh).

- *Death Proof* (2007, Quentin Tarantino) es una variación sobre el tema de *I Spit on Your Grave* (1978, Meir Zarchi).

B) La intertextualidad como expresión de los símbolos de una época

Así sería complicado hablar como de un valor absoluto de la originalidad: por una parte, la falta de originalidad es lo que estanca por ejemplo muchos escritores en un darianismo sin sentido porque fuera de época, la falta de modelos (en cuanto a diversidad) es también la que promueve la falta de renovación del modelo y el apego a una sola fuente que, más fácilmente, se agota. Problema que vemos en la enseñanza de la arquitectura

o el diseño en Nicaragua (v. nuestro artículo sobre: "*La inquietud como motor del aprendizaje - Acerca del problema bibliográfico en Nicaragua*"). Pues, como se sabe, *nada nace de la nada*, y sería irrisorio querer volver a inventar la escritura para poder hacer poesía. Igualmente es casi imposible a estudiantes que no tienen al salir a la calle modelos visibles de herencia partir de ellos. Más cuando a esto se agregan serios problemas de malas costumbres de *no aprendizaje* y de iletrismo a todos los niveles sociales (mala ortografía, mala gramática, imposibilidad de entender textos, aunque éstos sean cortos y de mediana complejidad, por la misma falta de costumbre de lectura). Los renacentistas no hubieran existido sin las ruinas de la antigua Roma y el reencuentro con la herencia, perdida, pero conservada por los árabes.

Por lo que, esta vez a nivel de los estudios genéticos, sin embargo, es obvio que la evidencia de las fuentes, y su repetición sirve para poder entender el

proceso ideológico, y por ende las formas mentales que predeterminan la construcción de las historias que, siempre sirven de ilustración a las creencias y la moralidad de una época. Lo vemos claramente con las advertencias a los que tienen sexo y toman o fuman en las *slasher movies* (v. nuestros artículos correspondientes en *Hablemos de Cine*). Los primeros comparatistas, que se dedicaron a estudiar la evolución de conceptos y palabras en los últimos siglos antes de Cristos y los primeros después de él, como Curtius acerca de literatura medieval, o cualquier estudio mitológico (Dupuis, Müller, Frazer), iconográfico (Burkhardt, Warburg y su escuela), literario (Saintyves, Dumézil) muestra que cada época ha vivido de la retoma y transformación de los temas clásicos, y de la reutilización entre autores de motivos propios de la época. Hugo se sirvió de la figura de La Chouette en *Los misterios de París* (1842-1843) de Eugène Sue para crear la figura de Fantine en *Los Misérables*

(1862). Sin embargo, no podemos decir que Hugo era un simple "*copión*".

A veces son las mismas figuras históricas que sirven de modelo para toda una generación, y hasta para una época: Vidocq fue adaptado por Hugo con Jean Valjean, Balzac con Vautrin, Poe con Dupin, Émile Gaboriau con Lecoq, Leroux con Chéri-Bibi.

EJEMPLOS:

- Desarrollo de los animales muertos de las películas cómicas (*Un poisson nommé Wanda*, *Fous d'Irène*) son los recurrentes sociópatas ecologistas (*Surrogates*, 2009, Jonathan Mostow) o veganos (*Enemies Closer*, 2013, Peter Hyams), equivalentes ideológicos, a su vez, de los tercermundistas y/o pobres queriendo siempre atacar, injustamente, por supuesto, ya sea a Wall Street (*The Dark Knight Rises*,

2012, Christopher Nolan) o a los ricos (*L'Enlèvement*, 2004, Pieter Jan Brugge; *Conduite en eaux troubles*, 2016, Steven C. Miller).

- Tal vez podemos considerar que las Tortugas Ninjas, que viven escondidas, se inspiran, transversalmente, de la tortuga Bert, personaje creado en 1951 para el Comité de Defensa Civil norteamericano, precisamente por tener una protección que le sirve también de casa, y explicar a los ciudadanos cómo usar los refugios anti-atómicos (el video es disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60>).

- Tanto en la *Odisea* como en el *Libro de Job*, los dioses aparecen como manipuladores, ególatras, y celosos.
- La tautología como símbolo de estupidez, que estudiaba Roland Barthes en artículos de *Mythologies* (1957) como "*La critique Ni-Ni*" o "*Racine est Racine*" ("*J'ai déjà signalé la prédilection de la petite-bourgeoisie pour les raisonnements tautologique (Un sou est un sou, etc.)...*", "*Racine c'est Racine: sécurité admirable du néant.*"), no sólo es un recurso empleado comúnmente hoy, tanto por los cómicos (por Les Nuls, o, en el mismo canal Canal +, Les Guignols de l'Info, con el personaje paradigmático de Johnny Hallyday con su lema: "*Et si je dis jeudi, je dis jeudi*"), sino por los cantantes, citemos en particular Los Rodríguez ("*Salud (dinero*

y amor)", 1993: "Brindo porque me olvido los motivos porque brindo.") y, como artista solo, el vocalista Andrés Calamaro:

*"Cuando un cántaro se rompe,
y no hay monedas en la fuente.
Cuando uno se despierta,
y ya no es indiferente.*

*Y no existen los destinos,
ni siquiera los divinos,
desafinan los metales,
sin principios ni finales.*

*La ciudad se queda sola
y nadie me da bota.*

Hoy es hoy, ayer fue hoy, ayer..." ("Los Divinos", 2010)

Asimismo, encontramos el recurso burlesco a la tautología desde el primer capítulo del *Quijote* (1605) de Cervantés, con referencia a Feliciano de Silva:

"Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y, de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y

cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura». Y también cuando leía: «Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza...»

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para solo ello. No estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle

fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar —que era hombre docto, graduado en Cigüenza— sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga.

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio."

- Los versos de Goethe:

*"Ve,
desprecia
la felicidad
La pesadumbre
vendrá después..."*

Citados por Kierkegaard en *Diario de un Seductor* (Buenos Aires, Gráfico, 2008, p. 19) son sin duda, por lo menos ideológicamente, al origen de las palabras introductorias de *Una temporada en el Infierno* (1873) de Rimbaud:

"Antaño, si recuerdo bien, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones, en el que todos los vinos hacían torrentes. Una noche, senté a la Belleza sobre mis rodillas. - Y la encontré acerba. - Y la injurié. Me armé contra la justicia."

De las *Rimas* número LX (1868) de Bécquer:

*"Mi vida es un erial,
flor que toco se deshoja;
que en mi camino fatal
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja."*

Y hasta del inicio del poema "*Lo Fatal*" (último de *Cantos de Vida y Esperanza*, 1905) de Darío:

*"Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de
ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida
consciente.*

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por*

lo que no conocemos y apenas sospechamos,..."

- En *Crimen y Castigo*, Dostoievsky le rinde varias veces homenaje a Gogol, padre de la literatura rusa, lo que corresponde a una auto-creación de mitología contemporánea similar de la del Renacimiento, en particular desde la obra de Vasari. Similarmente, Jack London en el cuento "*Los Vagabundos*" homenajea a Dante, Kipling o Gustave Doré al citarlos.
- No cabe duda de que la *Eva futura* (1886) de Villiers-de-l'Isle-Adam haya inspirado *Metropolis* (1927) de Fritz Lang.
- El famoso título "*Poema de otoño en primavera*" de *Cantos de vida y esperanza*,

los cisnes y otros poemas (1905) de Rubén Darío tiene antecedente en el título de Dostoievsky: *Notas de invierno sobre impresiones de verano* (1863).

- La identificación entre el hombre y el pájaro se halla tanto en Rubén Darío ("*El Pájaro azul*", 1888) como en Oscar Wilde ("*El Ruiseñor y la Rosa*", 1888) o en el poeta cubano Gabriel de la Concepción Valdés, conocido como Plácido.
- En "*El Ídolo Rojo*" ("*The Red One*", *Cosmopolitan*, octubre de 1918) de Jack London aparece la esfera como objeto extraterrestre (Madrid, Edimat, 2006, pp. 463-469), a como también en la ciencia ficción posterior (v. nuestro libro sobre *Patrick McGoohan's The Prisoner*, 2004), el círculo siendo en el cuento símbolo de perfección (*ibid.*, p. 463), asociada con Dios (*ibid.*, p. 469), conforme lo encontramos en la

teología cristiana, de Pseudo Dionisio el Areopagita (v. nuestro artículo: "*Introduction à l'étude des 'Tentations de Saint Antoine'*", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, No 4, Invierno de 1994, pp. 10-15) hasta la aparición de la Beatriz del Dante, ilustrada por Gustave Doré. Como en *Contact* de Zemeckis, la esfera viene a ser objeto musical de las esferas, en referencia también a la tradición (v. nuestro artículo sobre esta película en *Hablemos de Cine*). El cuento de London es entonces una de las primeras apariciones literarias del motivo alienígena en la ciencia-ficción, y confirma los planteamientos de su origen religioso hechos por Jung en *Un mito moderno* (*Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Skies*, 1958).

- El nombre del personaje de Shrek, el ogro, es una probable referencia al nombre del actor Max Schreck que

encarnó al vampiro en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922, F.M. Murnau). Actor de incierto destino, que fue el tema de la película *Shadow of the Vampire* (2000, E. Elias Merhige), muy poco antes de la primera aparición del ogro verde en la película de Andrew Adamson y Vicky Jenson del 2001. El nombre nos parece, apuntémoslo sin embargo, polisémico, y ameritaría un estudio aparte. Por ejemplo, puede remitir al verbo inglés "*to shriek*": "*chillar, aullar, gritar*", ya que, como los personajes de la contemporánea *Monster, Inc.* (ya que salida en el mismo año 2001 que *Shrek*), Shrek est un aterrador monstruo quien espanta a todo aquel que ingresa a su pantano.

- "*Al perderte yo a ti...*", palabras del primer verso del poema de los

Epigramas (1961) de Ernesto Cardenal se inspiran en los dos versos finales del poema LIII de *Rimas* (1859-1870) de Bécquer: "*como yo te he querido..., desengáñate,/ ¡así no te querrán!*" Encontramos misma evocación del amor mediante una importancia dada a los pronombres en la canción "*Como Yo Te Amo*" (1980) de Raphael, cuyo estribillo reza:

*"Como yo te amo..
Como yo te amo...
convencete..convencete...
nadie te amará*

*Como yo te amo...
como yo te amo
olvidate..olvidate
nadie te amará,
nadie te amará "*

- Posiblemente, el nombre de Emmanuelle, la emblemática heroína de Emmanuelle Arsan, además de ser homónimo del de la escritora que la inventó, nos parece remitir tanto al misticismo de la parecida (al igual que Cristo Emmanuel, cuyo nombre significa "*Dios con nosotros*"), y a la figura paradigmática de la flaubertiana Emma Bovary, dentro de la novela erótica, en cuanto a imagen de mujer representativa de la asunción de su propia sexualidad (al igual que la de Arsan), y por ende del discurso feminista.
- La litografía *Subiendo y Bajando* (marzo de 1960) de M.C. Escher es la ilustración de la imposible *Escalera* creada por Lionel y Roger Penrose.

- Los célebres versos que terminan el poema "Epitafio" (*Ahora vamos a vivir como los santos*, 1969) Leonel Rugama: "*muy cerca de la muerte,/ pero no del final*" hacen eco a Cor.2, 4, 8-10: "*Estando atribulados en todo, mas no angustiados; en apuros, mas no desesperamos; Perseguidos, mas no desamparados; abatidos, mas no perecemos; Llevando siempre por todas partes la muerte de Jesús en el cuerpo, para que también la vida de Jesús sea manifestada en nuestros cuerpos*", que por otra parte refiere a Cor.2, 1, 9: "*Sentimos en nosotros una sentencia de muerte, pero eso fue sólo para que no confiáramos en nosotros mismos, sino en Dios, que resucita a los muertos.*"
- El título del poema "Matagalpa sin vos" de la poeta nicaragüense Carola Brantome se inspira del título de la

canción "*Tijuantepe sin vos*" de Carlos Mejía Godoy.

- La aparición en *A Few Good Men* (1992, de Rob Reiner) del United States Marine Corps War Memorial, mejor conocido como Iwo Jima Memorial de Washington, realizado por Felix de Weldon en base a la famosa fotografía de Joe Rosenthal, refiere al sacrificio militar de los soldados estadounidenses en su posición de vanguardia en la base cubana, varias veces evocado por los personajes encarnados tanto por Demi Moore como por Jack Nicholson.
- Es muy probable que el nombre de Judith de la ex-esposa de Alan en la serie televisada *Two And A Half Men* (2003-2010) sirva para denotar su

carácter castrador, por referencia a la heroína bíblica, quien decapitó a Holofernes. Se confirma la sospecha en el episodio donde, preguntándose Alan sobre la relación entre su esposa y su nuevo esposo: Herb, porque una amiga de su esposa con la que Alan tuvo relaciones les contó de que Judith no dejaba de hablar del gran amante que era Herb, Charlie, burlándose de su hermano, le pregunta cómo llegó la relación sexual entre su ex-esposa y Herb en la conversación amorosa de Alan con la amiga de Judith. En una serie de metáforas, Charlie compara así Judith a Jerusalén, donde Herb a diario sembraría un árbol, metáfora que adquiere un sentido literal cuando, al final del episodio, se descubre cual es la particularidad de Herb: un gran manejo de la boca por ser un jardinero emérito, que tira las semillas una por

una en el piso, poniéndolas en su boca para humedecerlas, y después escupirlas de rodillas en la tierra. Su capacidad es tal que logra sembrarlas como pequeños proyectiles, lo que se esmeran entonces los dos hermanos en repetir en su propia casa para lograr tener la maestría del nuevo esposo de Judith.

- Por una parte, en *Dark City* (1998, Alex Proyas), la representación iconográfica de la ciudad se inspira directamente del expresionismo alemán, en particular de *Metropolis* (1927, Fritz Lang), y, por otra, el final, cuando los protagonistas quitan el afiche de Shell Beach, escenario donde los extraterrestres creaban los recuerdos de los personajes, hace al descubrimiento por el héroe de *The Truman Show* (1998,

Peter Weir) de que su mundo es ficticio, yendo en barco hasta el final del mundo creado para él por los productores del programa que protagoniza sin saberlo.

- El episodio de *The Avengers* donde la ciudad de Londres amanece dormida evoca la situación inicial de *Paris qui dort* (1925) de René Clair.
- Es probable que el número 6 que asume el héroe de la serie *The Prisoner* sea una alusión irónica a los mismos años 1960 de los que proviene su carácter, época que es también la de filmación de la serie (1967).

El protagonista prisionero del "*Village*" vive en un universo de números, en el cual se opone a un cambiante No 2, encarnado por un actor distinto en cada episodio de la

serie, No 2 que es una referencia directa a los James Bond con Sean Connery. Además, al igual que cambia en cada episodio el No 2, en cada película de Bond el malo es distinto.

El hecho de que en la serie se desconoce la identidad del No 1 también retoma un elemento del modelo del héroe-arquetipo de la serie, ya que en las películas de Bond, la cara de Ernst Stravo Blofeld se desconoce hasta *Only Live Twice* (1967, Lewis Gilbert).

En el episodio 14 de *The Prisoner*, que se ambienta en la época del Lejano Oeste, se da al Pueblo el nombre de Harmony, referencia a las sociedades utópicas decimonónicas de los EU, como son los Harmonistas, y confirmación del valor simbólico y psicológico del Pueblo (v. nuestro libro: *Patrick McGoohan's The Prisoner*, 2004).

En la serie de películas Austin Powers, todos estos elementos son

reutilizados: se esconde la cara del malo, su organización tiene un No 2, interpretado por Robert Wagner, y el Dr. Evil, calvo, con cicatriz en el ojo y gato blanco, es la reproducción del Blofeld de Bond.

La situación sin final del Prisionero, que siempre intenta escapar, pero siempre vuelve al Pueblo, es similar a los héroes de la varias otras series televisivas de la época: *The Fugitive* (1963-1967); *The Invaders* (1967-1968); *The Incredible Hulk* (1978-1982).

- Es obvia la relación entre las interrogaciones y el retrato de un héroe que tiene visiones divinas, pero cuya personificación evoca para el espectador un protagonista con problemas psicológicos, en *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) de Luc Besson, y *The Last Temptation of Christ* (1988) de Martin Scorsese, con

antecedentes en *Il vangelo secondo Matteo* (*El Evangelio según San Mateo*, 1964) de Pier Paolo Pasolini.

- La canción "*De vez en mes*" (2005) de Ricardo Arjona tiene similitud de tema y título con "*Una vez al mes*" (1994) de Hernaldo Zuñiga, al igual que comparte el estribillo de "*Señora de las cuatro décadas*" (1994): "*No le quite años a su vida/ Póngale vida a los años que es mejor*" su idea central con la frase de Abraham Lincoln: "*Al final, lo que importa no son los años de vida, sino la vida de los años*". Otra casualidad se encuentra entre las letras de las canciones "*El aire en que no estás*" (2001) de Pedro Guerra: "*Que sepas que no es fácil respirar el aire en que no estás*" y "*Dame*" (2002) de Arjona: "*Es tan difícil respirar... el aire en que no estas, es tan difícil.*"

- La figura del héroe historiador del arte o especialista en iconografía reaparece en *The Eiger Sanction* (1975, de y con Clint Eastwood), *Exorcist - The Beginning* (2004, Renny Harlin) y las películas de Ron Howard inspiradas en el personaje de Robert Langdon de Dan Brown.
- El final de *Saw* (2004, James Wan) parte del mismo principio que la máscara de Hannibal Lecter hecha de la cara de su víctima en *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme), a la vez que del descubrimiento (que nos devuelve al tema que hemos desarrollado en *Hablemos de Cine* del héroe-monstruo) de que una de las víctimas, la menos sospechada, se confunde con el criminal, tema

presente en *The Usual Suspects* (1995, Bryan Singer). *Saw* es un claro ejemplo de cómo se mezclan los géneros contemporáneos policíaco y terrorífico, por lo que ello nos devuelve a su origen común (v. nuestro artículo sobre los "*Géneros literarios del siglo XIX*").

- Tanto en sus videoclips (véase el clip de la canción "*Supermassive Black Hole*" del album *Black Holes and Revelations* del 2006) como en sus apariciones públicas encubiertos por máscaras y vestidos rojos de tela de su aparición en los Grammy Awards, el grupo Muse recuerda a las apariciones en escena del grupo Slipknot, con sus máscaras de Halloween. Se usa máscaras también en el clip de "*Party*"

(2010) de David Guetta y The Black Eyed Peas.

- Es llamativa la recurrencia del problema con los inodoros en la carrera cinematográfica de Ben Stiller desde *There's Something About Mary* (1998, Bobby e Peter Farrelly), pasando por: *Meet the Parents* (2000, Jay Roach); *Envy* (2004, Barry Levinson); *Along Came Polly* (2004, John Hamburg); *The Heartbreak Kid* (2007, Bobby e Peter Farrelly).
- Desde *Rain Man* (1988, Barry Levinson), película por la cual Dustin Hoffman ganó un Óscar, se volvió costumbre que los actores hagan de minusválidos mentales: Daniel Day Lewis en *My Left Foot: The Story of Christy Brown* (1989, Jim Sheridan);

Robert De Niro en *Awakenings* (1990, Penny Marshall); Christophe Lambert en *Gideon* (1999, Claudia Hoover); Sean Penn en *I Am Sam* (2001, Jessie Nelson); Cuba Gooding Jr. en *Radio* (2003, Michael Tollin); Robin Williams (ya co-protagonista en *Awakenings*) en *House of D* (2004, escrito, interpretado y dirigido por David Duchovny).

- Podemos hallar temas retomados de Christian-Jaque en: *Bandidas* (2006, Joachim Rønning y Espen Sandberg), con Penélope Cruz y Salma Hayek, que se inspira de *Les Pétoleuses* (1971) con Brigitte Bardot y Claudia Cardinale; y en *The Perfect Storm* (2000, Wolfgang Petersen), que retoma el tema de *Si tous les gars du monde* (1956).

- Las películas de Mel Gibson (*The Passion of the Christ*, 2004, y *Apocalypto*, 2006) donde los personajes hablan en el idioma de la época y el lugar, tienen antecedentes (además del primer cinema parlante donde se respectaba la lengua de cada personaje) en películas como *When Dinosaurs Ruled the Earth* (1970, Val Guest).
- La situación de *The Wild One* (1953, Laslo Benedek) de un pleito entre unos jóvenes que llegan y perturban la paz de un pequeño pueblo y los habitantes de éste es la evidente reutilización del modelo clásico del western.

Tal modelo reaparece en las distintas versiones de la película *Walking Tall* (1973, Phil Karlson; y 2004, Kevin Bray).

- "*El Campanario*" de *Nuevas Leyendas* de Salvador Sanfuentes Torres, inspirado en el poema "*Yo pienso en ti*" del guatemalteco José Batres Montúfar, tendrá eco en *Vertigo* (1958, Hitchcock) en base a la novela de Pierre Boileau (1956).
- La aparición de personajes de dibujos animados en la película musical *Anchors Aweigh* (1945, George Sidney) hace de ésta la prefiguración de *Space Jam* (1996, Joe Pytka).
- Nicolas Cage, ya intérprete del personaje de Ben Gates en la serie *National Treasure* por los estudios Walt Disney, esta vez para éstos mismos representa a Balthazar en *The Sorcerer's Apprentice* (2010) de Jon Turteltaub. El tema recuerda el de *Cirque du Freak: The*

Vampire's Assistant (2009, Paul Weitz), con antecedentes en el filme de los estudios Disney: *Sky High* (2005, Mike Mitchell), y la serie de películas de Harry Potter. En *The Sorcerer's Apprentice*, en un altercado con su aprendiz, mueve salvajamente el pepinillo que se está comiendo con hamburguesa, recordando cómo Bruce Willis en *The Kid* (2000), del mismo director, y también para los estudios Disney, en la cocina de su espléndido apartamento mueve enojado el sandwich que se está alistando, en un pleito con su pequeño yo, un niño que lo viene a molestar en su perfecta vida de soltero rico. Dos otras referencias cinematográficas en *The Sorcerer's Apprentice*: la primera, interna al grupo, a *Fantasia* (1940), clásico de los estudios Disney, cuando el aprendiz intenta que las escobas y

los lampazos limpien solos su laboratorio, logrando, como Mickey en el dibujo animado, la toma de poder de los instrumentos de limpieza. La segunda a los poderes de los caballeros Jedis en *Star Wars*, cuando el malo de *The Sorcerer's Apprentice* quiere ubicar al héroe en su colegio, haciéndose pasar por un profesor, pero sin tener identificación, y logra que, sin embargo, se le de la información mediante el uso de su influencia sobre la mente del encargado.

- Amantes en la guerra: *Un long dimanche de fiançaille* (2004, Jean-Pierre Jeunet); *Atonement* (2007, Joe Wright); *When Love Is Not Enough: The Lois Wilson Story* (2010, John Kent Harrison); *Letters to Juliet* (2010, Gary Winick). Al inicio de *When Love Is Not Enough: The Lois*

Wilson Story como en *Letters to Juliet* reaparece el motivo de la luna como punto focal de encuentro para los enamorados separados por la distancia de la guerra. Tal vez se pueda leer en el nombre de la heroína de *Letters to Juliet* una alusión al mes patrio (Juliet-July) de los EU.

La oposición de las apetencias entre el esposo y la esposa aparece en *When Love Is Not Enough* como en *Revolutionary Road* (2008, Sam Mendes).

- Sin duda el título *Amelia* (2009, Mira Nair), aludiendo a un personaje real, primera mujer piloto de avión: Amelia Earhart, es una alusión cinematográfica también al símbolo ficticio francés: *Amélie* (2001, Jean-Pierre Jeunet), a la vez que la versión femenina (conforme la práctica

hollywoodiana de duplicar los temas para abarcar todas las sensibilidades posibles) del exitoso *The Aviator* (2004, Martin Scorsese).

- Aparece la relación entre el alto jerarquía (cardenal) y la pederastia tanto en *V for Vendetta* (2005, James McTeigue) - por la figura del cardenal pederasta - como en *Sin City* (del mismo año 2005, Frank Miller) - por la figura del cardenal protector del pederasta -.
- La heroína de *Long Kiss Goodnight* (1996, Renny Harlin), ama de casa que revela ser una espía "*dormida*" (versión femenina del héroe de *Total Recall*, 1990, Paul Verhoeven), es asimismo el prototipo sin lugar a duda de la figura de la protagonista de *Resident Evil*,

tanto en la película inicial (2002, Paul W.S. Anderson) como en la quinta de la serie: *Resident Evil: Retribution* (2012, también de Paul W. S. Anderson).

C) La intertextualidad como expresión de las creencias y la ideología de una época

El proceso intertextual, que podemos aplicar, como concepto, a las imágenes, no sólo, porque, como escribe Panofsky, a menudo la interpretación de éstas depende (aunque no exclusivamente, v. el caso de la representación de Judith con la bandeja estudiado en la introducción a los *Ensayos sobre iconología*) del material literario, sino también porque, aunque venga de los estudios literarios - y por eso tenga un sentido relativamente estricto -, es el único que permite evocar la interconexión entre las obras (no existe el concepto de intervisual por ejemplo, y no hace falta inventarlo,

basta con el de intertextualidad). Cada época (sea que trabaje dialécticamente o no con el material heredado) *reescribe* los motivos de la época anterior, asumiéndolos y cambiándolos, apropiándose los dentro de una comprensión propia y adecuada a ella. Volvemos a repetir, insistiendo en ello: en el arte y la cultura, como en la naturaleza y la ciencia, *nada nace de la nada*.

La intertextualidad - o diálogo entre las obras - es lo que abre la relación entre el *texto* y el *metatexto* (tanto el que analiza el texto original como el, por inscribirse en la época o la serie de motivos del *texto*, nos permite devolvemos sobre él para entenderlo mejor).

Evidencia así, doblemente, por una parte, las diferencias entre géneros, y por otra, las razones que, a toda luz, por comparación del contexto en que aparecen en el *corpus* que podemos armar, provocan el uso de la imagen,

llegando a una interpretación lo más objetiva posible (basada en la recurrencia y su interpretación por acercamiento a los distintos contextos en que reaparece, no en las suposiciones arbitrarias del lector, contrariamente a las propuestas contemporáneas, desde Umberto Eco).

EJEMPLOS:

- Rui Díaz de Guzmán, autor de la *Argentina manuscrita*, describe poblaciones y monstruos directamente venidos del imaginario europeo clásico: pigmeos y un dragón monstruoso tirano al que se daba sacrificios.
- El concepto de modernismo, dado en literatura, a Rubén Darío y los imitadores del parsiánismo y los decadentes franceses, se atribuye en

arquitectura a los seguidores españoles, como Gaudí, del organicismo.

- En *Total Recall* (1990, Paul Verhoeven) se invierte la clásica relación entre la rubia buena y la morena mala, siendo Sharon Stone la mala, y Rachel Ticotin la buena. Proceso de inversión de los valores establecidos que volveremos a encontrar en *Starship Troopers* (2007), otra película del mismo cineasta con el actor Michael Ironside.
- El motivo de la crucifixión, a imitación de Cristo, es recurrente en el cinema, lo encontramos así en: *El Siciliano* (Michael Cimino, 1987, en base a la novela epónima de Mario Puzo); *Cyborg* (Albert Pyun, 1989); *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991);

Vampire in Brooklyn (Wes Craven, 1995).

- No sólo todo el ámbito del videoclip de la canción "*Mío*" de Paulina Goto remite a los cuentos de hadas, sino que se acumulan símbolos de éstos: la manzana (iresistible tentación de la *Bella Durmiente*), y el zapato (de la *Cenicienta*).
- En *Flatliners* (1990, Joel Schumacher), el beso del enamorado Kevin Bacon a Julia Roberts reanima a ésta de su viaje a la muerte (beso paralelo será el que ella le da a Kiefer Sutherland al final de la película, recreando la relación tripartita de poder y interdependencia entre los miembros de este pequeño grupo de jóvenes estudiantes de medicina).

En un episodio de *Friends* (1994-2004), Emily, a punto de irse para Inglaterra, regala a Ross de su Toblerone en el aeropuerto, símbolo de entrega al necesitado objeto fálico, representando la apetencia que ella siente hacia su enamorado estadounidense.

En *Hitch* (2005, Andy Tennant), reaparece la imagen del mujeriego vencido y, por un golpe en los testículos, entrando, simbólicamente, la cabeza en el trasero de la gigante escultura del *Charging Bull* que se encuentra frente a Wall Street, en Bowling Green, Lower Manhattan, el símbolo nacional (de la sociedad vaquera, varonil) volviéndose elemento de burla hacia el machista que, de posición voluntariosa, pasa a la pasividad del derrocamiento.

- Encontramos en la frase: "*Pudiste vivir para el espíritu, para la razón, y acabarás sobre el mercado del heno...*", de *Crimen y Castigo* (en *Novela Realista*, Madrid, Edimat, 2006, parte 6, cap. 4, p. 258), dirigida a Sonia, la prostituta, en su encuentro con Raskolnikov haciéndole la moral, frase que hace referencia uno de los sitios de San Petersburgo donde terminará la obra, no deja, en su formulación, de recordar la simbología de *El Carro de heno* (1500-1502 o 1516, sobre la datación v. «*Bosco*», colección *Los grandes genios del arte*, bajo la dir. de Eileen Romano, n.º 25, Madrid, Unidad Editorial S.A., 2005) del Bosco, que, en el s. XIX tendrá otra interpretación, la de John Constable en pintura, con su conocido cuadro de *La Carreta de heno* (*The Hay Wain*, 1821). De hecho, al rebajarse,

Sonia llega a perder su estatuto para volverse menos que el "beno" del dicho popular ilustrado por El Bosco en su época.

Similarmente, el final del cap. 6 de la 3a parte:

"Apartó la capa con cuidado y vio una silla, y en la silla, sentada en el borde y con el cuerpo doblado hacia delante, una vieja. Tenía la cabeza tan baja, que Raskolnikof no podía verle la cara. Pero no le cupo duda de que era ella... Permaneció un momento inmóvil. «Tiene miedo», pensó mientras desprendía poco a poco el hacha del nudo corredizo. Después descargó un hachazo en la nuca de la vieja, y otro en seguida. Pero, cosa extraña, ella no hizo el menor movimiento: se habría dicho que era de madera. Sintió miedo y se inclinó hacia delante para examinarla, pero ella bajó la cabeza más todavía. Entonces él se inclinó hasta tocar el suelo con su cabeza y la miró de abajo arriba. Lo que vio le llenó

de espanto: la vieja reventaba de risa, de una risa silenciosa que trataba de ahogar, haciendo todos los esfuerzos imaginables.

.../...

Y levantó los párpados casi imperceptiblemente para mirar al desconocido. Éste seguía en el umbral, observándole con la misma atención. De pronto entró cautelosamente en el aposento, cerró la puerta tras él con todo cuidado, se acercó a la mesa, estuvo allí un minuto sin apartar los ojos del joven y, sin hacer el menor ruido, se sentó en una silla, cerca del diván. Dejó su sombrero en el suelo, apoyó las manos sobre el puño del bastón y puso la barbilla sobre las manos. Era evidente que se preparaba para una larga espera."

No deja de recordar los cuadros de Magritte (numerosos a lo largo de los años) de personajes sentados con el busto escondido u vuelto jaula.

De lo mismo, la definición romántica de la desesperación es el mismo motivo que aparece en *Crimen y Castigo*, al inicio del cap. 6 de la 4a parte ("*El aspecto de aquel hombre era impresionante. Miraba fijamente ante sí y parecía no ver a nadie. Sus ojos tenían un brillo de resolución. Sin embargo, su semblante estaba lívido como el del condenado a muerte al que llevan a viva fuerza al patíbulo. Sus labios, sin color, temblaban ligeramente.*") como en el autorretrato *Le Désespéré* (1844-1845) de Courbet.

- Muchas veces se han notado las correspondencias, hasta en los títulos, entre *María* (1867), única novela de Jorge Isaacs, y *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós. En ambos casos, la medicina separa a los jóvenes, en un caso por alejamiento (*María*) en el otro

por visibilización (*Marianella*). En ambos casos, el amor es imposible, las dos heroínas siendo injustamente desplazadas sociales.

Por otra parte, se sabe las similitudes entre *Marianela* y *La symphonie pastorale* (1919) de André Gide. En ambas novelas, el resolver la ceguera (del héroe en *Marianella*, de la heroína en *La symphonie pastorale*) implica ruptura y descubrimiento cruel de sentimientos que alejan los que la ceguera había acercados.

- El metafísico cube del spinozismo (Hegel, *Faith and Knowledge*, New York, SUNY Press, 1977, v. p. 160 y nota 8, y el texto del curso sobre "*Spinoza*" dado por Gilles Deleuze en Vincennes el 17/02/1981), que tiene que ver con la esencia en la línea del tiempo, ha

probablemente inspirado la película *Cube* (1997, Vincenzo Natali), en cuanto en él se encierra y contiene, como en el cuarto de baño de *Saw* (2004, James Wan), la vida de los protagonistas.

- La concepción que tiene Umberto Eco del pensamiento como producto del Yo que tiene que concientizar su reflexión para que ésta exista (de la *Opera aperta*, 1962, a *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, 2007) - así para él la obra no existe, en cuanto a significado, a pesar de la manufacturación por el artista, sino hasta que una mente exterior, la del espectador, la vea y la racionalice -, es de origen romántica (v. nuestro artículo sobre "*Yo soy aquel que ayer...*").

Por otra parte, la división entre dos instancias: el Yo que está pensando y el Yo que se ve en el acto de pensar, romántica, tiene prefiguración en la división entre razón y sentimientos, Eros espiritual y sensorial o corporal, de la tradición renacentista, estudiado por Erwin Panofsky en el capítulo correspondiente de sus *Estudios sobre Iconología* (1939). Lo vemos claramente en la insistencia necia de la heroína de *Run Lole Run* (1998, Tom Tykwer) en preguntar a su novio si la quiere, y si la quiere por qué piensa que la quiere, y, al no saber él qué responder, ella le responde que entonces no está seguro de su amor, lo que evidencia para ella y nuestra sociedad en general estos niveles de diferencia entre amor intelectualizado y amor sentimental, sea que, como la heroína, menospreciemos el primero (lo que es

lo más común, inclusive para la época renacentista, ya que este tipo de amor es el de la inmediatez del placer, sin sacrificio, erótico, mientras el otro representa la dificultad, como reza la canción *"El Amar y El Querer"* del disco *Reencuentro*, 1977, de José José:

*"Casi todos sabemos querer
 Pero pocos sabemos amar
 Y es que amar y querer no es igual
 Amar es sufrir, querer es gozar*

*El que ama pretende servir
 El que ama su vida la da
 Y el que quiere pretende vivir
 Y nunca sufrir, y nunca sufrir"*), sea que, como Pascal, en sus *Pensées* (1670), quien expresa: *"Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point. On le sent en mille choses. C'est le cœur qui sent Dieu, et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi parfaite, Dieu sensible au cœur."*, validando así una

superioridad de la fe ingenua, no condicionada por la razón, sobre la fe razonada, idea compartida por la teología desde el lema que el cielo le pertenece a los inocentes, hasta *La Imitación de Jesucristo* (1418) de Thomas a. Kempis.

- El tema de la ceguera, en este sentido moral, y casi místico (el protagonista de la novela de Gide es un pastor) se encuentra en los libros de José Saramago, que giran alrededor de la ceguera social y política (*Ensaio sobre a cegueira* de 1995, *A Caverna* del 2000, y *Ensaio sobre a lucidez* del 2002).
- La idea, que hemos estudiada en *Hablemos de Cine*, recurrente en el cinema contemporáneo, de que el arte (pintura, baile, actuación, etc.) te salva

(v. *Billy Elliot*, 2000, de Stephen Daldry), proviene del s. XIX (v. *À Rebours*, 1884, de Huysmans).

- Los diálogos de Michel Audiard en el cinema francés de los años 1960-1970, que pusieron de moda el argot parisino, al mismo tiempo que lo hacía Frédéric Dard con sus novelas con San Antonio como héroe, no son un fenómeno *sui generis*, como a menudo se suele pensar. Proviene del realismo decimonónico, de un Zola por ejemplo, del cual proviene el cinema surrealista de un Jacques Prévert, con sus peculiares diálogos, el cual, a su vez, desemboca en el interés, contemporáneo a Audiard, de los Nueva Ola en representar situaciones de la vida real, de la contemporaneidad.

- El personaje de John Locke en la serie televisiva *Lost* (2004), no sólo es una alusión al filósofo político fenomenista, sino que el personaje, malvado con ansías de poder, remite a la situación de perdición de los niños en la isla de la novela *Lord of the Flies* (1954) de William Golding.
- En *Se7en* (1995, David Fincher), es en 7 días (la última semana de trabajo del policía mayor, a punto de jubilarse) que ocurren los 7 asesinatos relacionados con los 7 Pecados Capitales.
- En los años 1980, varias películas de terror y ciencia ficción, la mayoría con Arnold Schwarzenegger, terminaban en "or": *The Terminator* (1984, James

Cameron), *Predator* (1987, John McTiernan) *Re-animator* (1985, Stuart Gordon), dándole así un carácter más terminante e imponente, como, en otros género y época, la película *Gladiator* (2000, Ridley Scott).

- La separación final al pie del avión en *The Bodyguard* (1992, Mick Jackson) es un evidente homenaje al final del clásico cinematográfico *Casablanca* (1942, Michael Curtiz).

Posiblemente también el título *The Usual Suspects* (1995, Bryan Singer) provenga de la decisión del francés de culpar a los "sospechosos habituales" de la muerte del alemán después de que pueda despegar el avión a pesar de los intentos del nazi que el personaje de Humphrey Bogart tiene que matar para impedirle ordenar que no se vaya el líder resistente con su esposa.

- En *The Net* (1995, Irving Winkler), la heroína, especialista en computación, se llama casualmente Angela Benett (ben-Net: "*hija del internet*"), pero al ser perseguido su nombre le es cambiado por los que la asechan al de Ruth Marx, símbolo de su salida del mundo norteamericano, del libre comercio. La escena en la playa es una doble referencia, con el pañuelo, a *Notorious* (1946, Hightcock), y, con la tensión entre el disfrute y el ataque en un lugar paradisiaco, a *The Firm* (1993, Sydney Pollack).
- En la serie televisada *Monk* (2002-2009), el protagonista se enfrenta a menudo al caso clásico del género políciaco, proveniente del relato religioso medieval (v. nuestro libro:

Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux super-héros de bandes dessinées et de cinéma, 2004), del crimen en un lugar herméticamente cerrado, y, en su defecto, del asesino fuera del lugar (ejemplo paradigmático el astronauta que mata a su antigua novia desde el espacio).

- Es común la imagen de los niños que toman la defensa de su padre contra el malo, en *Cohen and Tate* (1988, Eric Red), *Air Force One* (1997, Wolfgang Petersen), *Live Free or Die Hard* (2007, Len Wiseman), *Despicable Me* (2010, Pierre Coffin y Chris Renaud).
- Parejas peligrosas: *The Whole Nine Yards* (2000, Jonathan Lynn); *Meet the Parents*; *Mr. & Mrs. Smith* (2005, Doug

Liman); *Killers* (2010, Robert Luketic); *Date Night* (2010, Shawn Levy); v. también las varias películas protagonizadas por Robert De Niro en los años 1990. En *Meet the Parents* y *Killers*, el padre es un retirado especialista; de hecho, en ambas películas se aparece la costumbre del "*círculo de confianza*". Por lo que estas películas aparecen en su tema como una extensión del motivo del padre todopoderoso (*Air Force One*), y una derivación del motivo clásico de las parejas de héroes (*The Wild Wild West*, 1965-1969; *Starsky & Hutch*, 1975-1979; *Bad Boys*, 1995, Michael Bay).

El título *Mr. & Mrs Smith* del filme de Liman es sin duda una alusión a la única comedia (1941), homónima, y, entonces, probablemente epónima, del maestro del suspenso: Hitchcock.

- El nombre de Ariadne atribuido a la mujer que ayuda al grupo de *Inception* (2010, Christopher Nolan) a construir el sueño donde van a sembrar una "*idea*", proviene del nombre de la heroína griega, quien ayudó a Teseo a vencer al Minotauro y poder salir del laberinto.
- En *The Last Song* (2010, Julie Anne Robinson), como en *Notting Hill* (1999, Roger Michell), el encuentro entre los dos futuros enamorados se hace porque el varón le riega una bebida (*Notting Hill*) o un helado (*The Last Song*) en la camisa a la mujer. El hecho, por casual que aparezca en la narración, como manera de permitir el encuentro nada más, representa una marca que el héroe le deja a la heroína, marca además de carácter sexual

(proyección espérmica). En *Just Married* (2003, Shawn Levy), el encuentro se hace cuando el varón le tira el balón en la cabeza a la heroína. En todos casos, la posición del varón es activa (jugando deporte en *Just Married* y *The Last Song*). Es un regalo claramente fálico (un hot dog), durante un partido, que le hace el varón a la mujer al inicio de *The Break-Up* (2006, Peyton Reed).

- Los nombres de los esposos protagonistas de *The Ghost Writer* (2010, Roman Polanski) son muy simbólicos: el político Adam Lang, a quien se le reprocha el haberse asociado con los EU para torturar ilegalmente a unos prisioneros, y su esposa Ruth, de la que, al final del filme, se sabe que, dominando su

esposo, era una agente de la CIA que orientó las malas elecciones de su pareja. Ambos nombres son bíblicos: el de Ruth remite, obviamente, al de la heroína moabita del *Libro* homónimo, viuda y sin hijos (lo que la emparenta con Judit), quien, por su bondad y piedad para con su suegra ingresa por sus propias virtudes en la religión judía, referencia irónica ya que en el caso de la película es una traición de Estado que lleva a la muerte de varias personas, incluso del escritor; Adán es el pecador original, por quien llega la culpa y el oprobio, por haberle hecho caso a su mujer.

- *El profesor Chiflado* (*The Nutty Professor*, 1996, Tom Shydac) es la versión negra de la película de 1963, escrita, dirigida y protagonizada por Jerry Lewis, a su vez retoma cómica de la

novela de ciencia ficción de matiz muy oscuro de Stevenson: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886).

De la misma forma, la aparición de Sidney Poitier como profesor en un colegio londinense en *Rebelión en las aulas* (*To Sir, with Love*, 1967, James Clavell) es la versión negra opuesta a las películas de misma índole (profesor blanco, alumnos problemáticos, negros y latinos) de esta temática iniciada con *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*, 1955, Richard Brooks), donde el mismo Poitier hacía de alumno malvado de Glenn Ford (v. nuestro artículo sobre *Blackboard Jungle*, en *Hablemos de Cine*). Lo que confirma (lo que planteamos en *Hablemos de Cine*) la voluntad de Hollywood de presentar las variedades de posiciones acerca de los temas políticos y sociales del momento, para crear aficción, debate, y por ende público y publicidad para

sus producciones. Lo vemos en los casos de la guerra del Vietnam, Irak, la situación del indígena americano.

- La insistencia en la representación del judío en las películas norteamericanas (varias veces los ha encarnado Ben Stiller, en *Keeping the Faith*, 2000, Edward Norton; *Meet the Fockers*, 2004, Jay Roach; igualmente Adam Sandler, en *Funny People*, 2009, Judd Apatow; citaremos a Einstein de Celestina en *I.Q.*, 1994, Fred Schepisi) como personaje simpático y familiar (a diferencia del católico, que se identifica con las películas sobre exorcismo) o del musulmán (al igual que el pandillero latino, violento y peligroso, pero en sentido político y de fanatismo religioso), evidencia una voluntad ideológica de Hollywood.

No se despreciará tampoco la xenofobia de las bromas contra los australianos y los austríacos en *Funny People*, y contra los canadienses en *Grown's Up* (2010, Dennis Dugan), ambas interpretadas por Sandler.

Fenómeno similar encontramos en *Addicted to Love* (1997, Griffin Dunne), con la figura del malo francés castigado por mujeriego (v. nuestro artículo del 22/11/1997, p. 16, sobre esta película en nuestra columna "Hablemos de Cine" de *El Nuevo Diario*, 1997-1999), *The Love Guru* (2008, Marco Schnabel), donde el ridículo québécois (que asocia entonces lo grotesco de lo francés al del canadiense) se opone a la figura del héroe negro, en este contexto, símbolo integrador de los estadounidenses, al igual que ocurre en la oposición negro-chino en *Rush hour* (1998, Brett Ratner), mediante el discurso racista sobredeterminado para volverse cómico del personaje encarando por

Chris Tucker, y al inicio de la contemporánea *Lethal Weapon 4* (1998, Richard Donner), como hemos estudiado en *Hablemos de Cine*.

- El niño reasumiendo para los demás la presencia de su padre muerto es un motivo que se encuentra tanto en *The Painted Veil* (2006, de John Curran, modernización de la película epónima de 1934 de Ryszard Boleslawski), como en *Faces in the Crowd* (2011, Julien Magnat).
- En la misma película *Faces in the Crowd*, como en el programa *The Soup* del 16/3/2012, surge la evocación del "being corporative" como espíritu positivo y de grupo, curiosa, pero significativamente en un momento histórico donde se ve claramente que el bienestar corporativo, como en la

película *Dick and Jane* (2005, Dean Parisot), es muy desconectado, y hasta opuesto en sus mecanismos y metas, al bien colectivo.

- La imagen e ideología de lo corporativo como valor de cohesión social, en cuanto espacio donde se pasa la mayor parte de la vida, es ampliamente descrita por un gran número de series televisadas, como *The Office*, *The Practice*, *E/R*, *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Spin City*.
- Los valores colectivos se expresan en la representación de una ficticia unidad de dicha colectividad (principio también de la literatura regionalista e infantil decimonónica, para unificar ideológicamente las en realidad irreconciliables disimilitudes

territoriales, como lo hemos analizado en nuestro trabajo sobre: *Apparition de nouvelles structures narratives: les genres littéraires du XIXème siècle*, 2010), desde *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick) hasta en las películas románticas, mediante la representación de la unidad de todos detrás de la justicia representada por una persona que se rebela. Se encuentra el motivo en *Fuenteovejuna* (1619) de Lope de Vega y en *Los tres Mosqueteros* (1844) de Alexandre Dumas. De hecho, tal vez el origen de dicho motivo debe encontrarse en una referencia autopropagandística subyacente proveniente del episodio franco-español siguiente:

"La ville de Dole a plusieurs fois été assiégée, notamment par les Français, alors que le comté de Bourgogne, la Franche-Comté d'alors, avait pour souverain le roi d'Espagne.

Le 25 mai 1479, Charles d'Amboise, à la tête des troupes de Louis XI, pille et incendie la ville, après avoir fait tomber les places fortes alentour. Les derniers résistants, retranchés dans la «cave d'enfer», font preuve d'un tel héroïsme que Charles d'Amboise leur laisse la vie sauve. De Dole, il ne reste alors que deux maisons.

Charles Quint relève les fortifications, ajoute des remparts et des fossés; Louis XIII menace à nouveau la Franche-Comté: on perfectionne encore les défenses de la ville.

Richelieu déclare la guerre à l'Espagne; le prince de Condé assiège Dole le 29 mai 1636. Il somme la garnison de se rendre: «Rien ne nous presse, répondit le commandant de la place Laverne; après un an de siège, nous délibérerons sur le parti à prendre». Condé multiplie les attaques, adresse sommation sur sommation, sans succès. Il est même menacé d'arrêt de sa propre personne par les Dolois,

lorsqu'il lève le siège fin août, avec l'arrivée des troupes impériales de Ferdinand II venues défendre la ville.

C'est au cours de l'un de ces deux épisodes, en 1479 ou en 1636, que les Français auraient lancé: «Comtois, rends-toi!», auquel les assiégés répondirent: «Nenni, ma foi!». Les Français auraient donc poursuivi: «Où sont vos chefs?» duquel les Comtois auraient rétorqué: «Nous sommes tous chefs!»." (https://fr.wikipedia.org/wiki/Devise_de_la_Franche-Comt%C3%A9)

- Las sirenas de la policía al final de las películas son la reinterpretación, fuera del género del western, de la trompeta de caballería que, en el último momento, salva los colonos de los bélicos indios. La idea subyacente es, claro está, que el Estado, aunque sea a contratiempo, organiza y protege a la sociedad.

D) La intertextualidad como forma de supervisar la lectura del pensamiento de una época

Mientras las ciencias duras tienen la ventaja de la reproductibilidad (a diferencia de la religión, la ciencia contemporánea se basa no sólo en el testimonio, lo que considera como un "*no hecho*" porque sólo el observador puede convencerse de la realidad de lo observado, sino en la seguridad de que un mismo experimento da siempre los mismos resultados), es evidente que la dificultad de las ciencias humanas es que su material es *a priori*, en general no son predictivas, y cuando pretenden serlo se equivocan a menudo (tal vez no mucho más que las ciencias duras, que trabajan, astronomía, paleontología, geología, física y matemática puras, desde hipótesis y probabilidades). Donde el experimento (una vez logrado el primero) de las ciencias duras, si funciona, será reproducible al infinito, la constatación

de las ciencias humanas tiene que basarse en algún rasgo de integridad y autoridad.

Éste es, precisamente, la oportunidad y única vía que le ofrece el comparatismo. Lo entendió perfectamente Warburg con su *Mnemosina*, serie de paneles en los que compilaba imágenes por época, estilo, motivo.

Así la reproducción de los motivos de un época tiene un carácter intertextual que revela la similitud de construcción de los que a ella pertenecen (artistas, escritores, creadores, etc.), y a la vez, ofrece al investigador el apoyo necesario para poder elaborar un estudio *concreto*, basado en *los hechos simbólicos*, o, si se prefiere, los *objetos culturales*. La amplitud de la recurrencia es la que densifica la pertinencia de la interpretación, porque deja menos espacio a la duda.

EJEMPLO:

- El primer plano de *La caída de Ícaro* de Peter Bruegel el Viejo, que hemos analizado en otro trabajo (v. nuestro libro: *Bruegel l'Ancien Jérôme Bosch*, 2004), donde aparecen los trabajos del arado y del cuidado de rebaño, refiere, dentro de la interpretación que hemos hecho de la obra, referida enteramente a los textos y libros de emblemas del período (remitimos al lector a nuestro trabajo), a la definición bíblica de la división de los originales padres de las razas humanas: Abel, el pastor de oveja, y Caín, el labrador (*Gén.*, 4, 2).

La *reescritura intertextual* por una época de los motivos, sea de antiguos tiempos, sea de su mismo espacio cronológico, es lo que le da el *espesor de los niveles* de sentido, creando recurrencias que *son las pruebas del sentido de una época*.

EJEMPLOS:

- Por el contexto del discurso feminista internacional, la reaparición en la obra de muchas artistas (violencia que encontramos desde las obras de Louise Bourgeois a las *Nanas* de Niki de Saint-Phalle, los autocastigos físicos que se inflige Gina Pane, los vestidos de carne de Nicole Tran Ba Vang, los desollados de Kiki Smith, y en América Central y caribeña los happening de la cubana Ana Mendieta que se cubre el cuerpo de lodo y posa contra un árbol en los años 1970, las fotos-instalaciones de los años 1990-2000 de las nicaragüenses Patricia Villalobos y Patricia Belli, o de la

costaricense Karla Solano, v. nuestro artículo sobre "*Dos versiones de Karla Solano*", mientras Carolee Schneemann, en su performance *Interior Scroll* de 1975, se saca un rollo de papel higiénico de la vagina) de la imagen del pezón propio torturado, amarrado con alambres, etc., como símbolo del dominio machista sobre la mujer, el cual pasa por la visualidad de ésta como objeto, estético y sexual.

- La visión del ser latinoamericano y nicaragüense se expresa de manera bastante uniformada entre artistas, escritores e intelectuales, pensamos, entre los más recientes, a Raúl Quintanilla Armijo, Rodrigo González, Ricardo Pasos Marciaq, Luis Armando Zambrana. Parte de *El Güegüense*: al que Zambrana dedicó parte de *El Ojo del Mestizo y la Herencia Cultural* (2002), Pasos Marciaq su libro: *Nicarao Calli Teote Güegüense(Prosemas históricos)* (1993), González y

Quintanilla reeditando en el 2010 el clásico estudio y traducción (libre) de la obra por Alejandro Dávila Bolaños. Quintanilla ha venido trabajando tuestos de cerámica precolombina para cubrir muñecos, manera de evocar la destrucción y reconfiguración cultural del país durante y después de la Conquista y Colonia. González (v. nuestro artículo sobre "*Rodrigo González*", 24/6/2006, p. 10) se interesó a los petroglifos, al igual que Zambrana, quien le dedicó estudios.

Por otra parte, parece que, mientras los hombres dedican trabajos y obras a la cuestión de la herencia cultural, la situación política, las mujeres se enfrasan en la cuestión del estatuto femenino en la sociedad (v. el apartado anterior). Dividiéndose así las labores y los papeles, a como los podemos encontrar en la sociedad.

Pasos Marciaq se hizo especialista de representar mujeres-símbolos de la historia patria a través de una serie de

novelas históricas, emprendidas con *El burdel de las pedrarias* (1995), seguida por *Raphaela. Una danza en la colina, y nada más...* (1997), *María Manuela Piel de Luna* (1999) y terminada hasta la fecha con *Julia y los Recuerdos del Silencio* (2001).

- La cita, basada en *II Corintios* III: 6 del cuento del Alguacil de *Los cuentos de Canterbury*: "*La letra mata*" ("*¡Que Dios les bendiga! Hoy he estado en vuestra iglesia a oír misa y he predicado un sermón, lo mejor que he sabido con mis modestas fuerzas; no he seguido a la letra el texto de las Sagradas Escrituras, que me imagino encontraréis demasiado difícil./ Ese es el motivo por el cual tengo que interpretarla para todos vosotros. Ciertamente que la interpretación es algo espléndido. «La letra mata», como decimos los eruditos.*", seguimos aquí la edición de 1987 de Pedro Guardía Massó, Madrid, Cátedra, 1987, 2009), aunque no directamente relacionada, no deja de recordarnos la frase rimada

de enseñanza a los niños de antaño:
"La letra/ con sangre entra".

- Después del 11-9, se paró en seco la moda, sin embargo muy popular (*Air Force One, ConAir, Turbulence*, las tres de 1997) de los asaltos de aviones, hasta 2006 (*Snakes On A Plane*), año de las películas sobre el atentado (*World Trade Center, United 93*).
- Las conductoras de deportes, justificando sin problema para los varones espectadores su presencia por su atractivo femenino, presentan en min-faldas.
- El videoclip de "*All the Lovers*" (2010) de Kylie Minogue es muy interesante, ya que acumula elementos iconográficos llenos simbólicamente, sin que entre todos crean historia (hilo narrativo, ya que no lo hay en el video), pero todos se congregan para ilustrar

la canción: la pirámide humana en la que descansa la cantante, arropada en un vestido blanco, símbolo de pureza, de corte similar a los de ciencia ficción, por ende relacionado con lo sobrenatural, es una reproducción de dos cosas: primero las caídas de los condenados del infierno en la iconografía moderna (por ej. en Rubens), segundo de las fotos de grupos desnudos en ámbitos ciudadanos, en las que se especializó el estadounidense Spencer Tunick. De hecho, es entre rascacielos (símbolos fálicos), en ciertas tomas, en particular al final de la canción, que se eleva la pirámide humana. De hecho, el ambiente general del clip no es muy lejano de la letra de la canción "*Madame Réve*" (del disco *Osez Joséphine*, 1991) del francés Alain Bashung. El caballo blanco, al igual que el elefante (por la trompa), también blanco, son clásicos símbolos sexuales, igualmente fálicos (a menudo se refiere a la erección del

caballo como primera experiencia sexual de jóvenes doncellas en la literatura erótica, v. por ej. Marilyne K., *Journal intime d'une très jeune fille*, París, France-Loisirs, 1982). Evidentemente, el elefante, aquí blanco, es el rosado de los sueños. El caballo, cabalgando, sin silla de montar, los crines al viento, es el símbolo perfecto del amor en libertad, al igual que el pesado elefante en el aire. Termina el video sobre la imagen de la cantante tirando al aire una paloma, lo que nos recuerda que ella es pura, sentimental más que sexual ("*All the lovers that have gone before, they don't compare... to you!/ Don't be frightened, just give me a little bit more.../ ... Deep inside your heart you know I'am real*"), y la Pentecostés, donde, como la paloma del Espíritu Santo desciende sobre los apóstoles, partes de ella se quedaron en el recuerdo de cada enamorado. Sútil divinación de la cantante, rodeada por tres figuras, animales, que pueden

ser alusión irónica a la Santa Trinidad, siendo ella la virgen (es decir, pura de corazón) asociada (de ahí que todo el clip juega con lo blanco). Este video representa entonces la perfecta ilustración de lo que es el arte contemporáneo: sustituye la narración lineal anterior, por referencia del nivel temático, por un sistema de acumulación, sin narración, pero con referencia de motivos.

Ello funciona así desde el nivel más básico: los motivos ("*unidades mínimas de sentido*") como los definimos desde el 2001 en nuestro libro *Iconología*) o la lingüística.

EJEMPLOS:

- La canción "*Ohio*" (1983, Serge Gainsbourg), cantada por Isabelle Adjani, cuyo estribillo es: "*J'suis dans un état proche de l'Ohio*", como lo revela un intercambio entre personajes en un episodio de la serie *Cougar Town* (2009-2010), donde ante una actitud que considera desubicada de su compañera, una de las protagonistas intercambio el conocido "*Hello*" por "*Ohio*", es sin duda referido a este doble sentido del Estado estadounidense en el habla popular. Más cuando se sabe el gusto de Gainsbourg por los juegos de palabras y los anglicismos.

"*Ohio*" tuvo como repercusión, en cuanto a juego de palabras sobre Estados norteamericanos, la canción "*Tes états d'âme... Éric*" (1986) del efímero grupo Luna Parker, cuyo estribillo hace, sin mayor sorpresa, énfasis en la homofonía:

*"Tes états d'âme sont pour moi Éric
Comme les états d'Amérique
Je les visite un par un Éric
Dans leur ordre alphabétique"*

- Es notable que el grupo Les Nuls en su programa *Objectif: Nul* (1987) en el canal de televisión francés Canal Plus haya tenido entre sus personajes el carácter de cantante romántico Misou-Mizou (encarnado por Bruno Carette), cuyo nombre, hecho a base de aliteración (lo que confirmaría la tesis de Barthes acerca de la pérdida de sentido en el proceso de repetición, v. su artículo "*Racine est Racine*" de *Mythologies*, 1957), recuerda al de José José. Tal vez debe atribuirse la coincidencia a un conocimiento, directo u indirecto por parte de los cómicos del mundo discográfico hispanófono.

Es también en Canal Plus que se desarrolló el programa de muñequitos políticos (inspirados de los EU, al igual

que *Objectif: Nul* del *Saturday Night Live Show*) *Les Guignols de l'Info* (a partir de 1988), en los que se presentó al cantante Johnny Hallyday, principal y originario rockero francés como algo tonto, con frases del tipo: "*Ah que coucou*" (viendo una caja de sorpresa, y riéndose a carcajadas cada vez que ésta se abriera con esta "palabra mágica"), o "*Si je dis jeudi je dis jeudi*". Nos parece en ambos casos reconocer formas españolas: en el primero, de la exclamación jocosa: "*Ay qué...*", en el segundo, idénticamente, de la forma de reafirmación: "*Si digo...* (blanco, etc.), *digo*".

- Queremos postular que si el cisne, con su cuello como interrogación ("*Los Cisnes*", *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, 1905: "*¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello/al paso de los tristes y errantes soñadores?*", inicio de poema que evoca directamente el de "*Le Cygne*", 1869, de

Sully Prudhomme: "*Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes,/ Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,*") se volvió un motivo dariano, fue porque, precisamente, representa, no sólo la divinidad y a la vez la trascendencia poética de la fuerza romántica ("*El Cisne*", *Prosas Profanas y otros poemas*, 1896: "*Fué en una hora divina para el género humano./ El Cisne antes cantaba sólo para morir./ Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano/ Fué en medio de una aurora, fué para revivir.*"), y también la superación de lo divino por lo humano (tema central en *Azul...*, desde la referencia a Hugo, v. nuestro libro: - *La perspectiva política en Azul...*, Managua, Dirección de Extensión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, marzo de 1998, superación que parte de la evocación baudelairiana del poema "*Le Cygne*", de los "*Tableaux parisiens*" de *Las Flores del Mal*, 1861, y dedicado precisamente a Hugo: "*Sur son cou convulsif tendant sa tête avide/*

Comme s'il adressait des reproches à Dieu!", versos que prefiguran, como los de Prudhomme, el inicio de "*Los Cisnes*", y hacen del animal para Baudelaire otra versión de "*L'Albatros*", sentido irónico del cisne también presente en "*Le Cygne*", décimo poema en prosa de las *Histoires Naturelles* de Jules Renard, en la primera edición de 1896, el cual cierra la primera sección del poemario sobre el corral) sino que, dentro de la francofilía del poeta, el cisne, en francés, es, fonéticamente, a la vez "*cygne*" y "*signe*". Es el símbolo incierto del signo sobre la página blanca en Mallarmé (v. la simbología de lo blanco en Mallarmé que hemos estudiado detenidamente en nuestro libro: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard... ou Stéphane Mallarmé et la question de l'art abstrait*, 2006):

*"Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
.../...*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
.../...*

*Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne."*

Símbolo así del poeta mismo, como en Du Bellay (Regrets, 1553-1558, poema XVI):

*"Tu courtises les rois, et, d'un plus heureux
son,
Chantant l'heur de Henri, qui son siècle
décore,
Tu t'honores toi-même, et celui qui honore
L'honneur que tu lui fais par ta docte
chanson."*

- *"La aguja de zurcir"* de Andersen (<http://touslescontes.com/biblio/touslesmots2.php?motcle=doigt>) y *"Le marteau rouge"* de Sand (<http://touslescontes.com/biblio/contes.php?iDconte=197>), al igual que *"El viejo farol"*, del mismo Andersen

(<http://touslescontes.com/biblio/conten.php?iDconte=157>), tres premisas del tema de la espada o de la pistola que pasa de manos en manos.

- Los modelos de expresar el mundo rajándose sobre sí mismo para descubrirnos otro universo paralelo, quebrándose y abriéndose a otra dimensión, tema propio de la época contemporánea (Lovecraft, Borges, v. nuestro trabajo sobre "*Los dos mundos de Jorge Luis Borges (apuntes para el estudio de su obra)*", *La Prensa Literaria*, 18/4/1998, pp. 2-3), subrayando así como el pensamiento culto (filosófico, religioso) baja en las representaciones populares, ha adquirido tres formas de postularse en el cinema norteamericano: por referencia teológica, mediante la figura de los

espíritus y demonios (v. *White Noise*, 2005, Geoffrey Sax); interno y psicológico (v. *Dream House*, 2011, Jim Sheridan); científico y militar, representativo de una sociedad orwellsiana (v. *Resident Evil*, 2002, Paul W.S. Anderson); supranatural y extraterrestre (v. *The Forgotten*, 2004, Joseph Ruben).

- Es obvia la similitud de personajes y de acción entre *White House Down* (2013, Roland Emmerich), en donde el presidente de Estados Unidos es negro (Jamie Foxx) apoyado por un hombre solo, héroe militar blanco (Channing Tatum) no previsto, ya que es aquí un policía, y *Olympus Has Fallen* (también del 2013, Antoine Fuqua), en la que asume la presidencia temporal un portavoz del Estado negro (Morgan

Freeman), apoyado por un héroe blanco (Gerard Butler), antiguo guardaespaldas del presidente, revocado por un error que causó la vida a la esposa de éste.

Obviamente, en el mundo del análisis de las producciones simbólicas, quedarán elementos no interpretables, esencialmente porque no se hallarán contextos suficientes (falta de datos iconográficos o literarios, datos aislados o sin referentes explicativos, no integrados a conjuntos narrativos, etc.) para poder interpretarlos con pertinencia.

E) Conclusión: cuándo y cómo la intertextualidad se vuelve lugar común, manifiesta así su importancia para el trabajo exegetico

Sin embargo, para concluir, y resaltar la centralidad de la cuestión de la intertextualidad para entender, como hemos visto, épocas y pensamientos en su evolución, queremos tomar ejemplo de lo siguiente: tanto las canciones "*Tácticas de Guerra*" (1997) de Lucero como "*Huele a Peligro*" (2004) del álbum epónimo de La Arrolladora Banda El Limón evidencian cómo la intertextualidad tiene otra existencia, más allá de la referencia sabia o intencional, en cuanto creadora de lugares comunes que definen la memoria colectiva, lo que la integra a un elemento clave de la comprensión de la evolución de las mentalidades.

De hecho, estas dos canciones tienen una temática, ingenua e

inconscientemente, heredada del pensamiento clásico, renacentista: el carácter violento y ciego del amor, que encontramos, en particular, muy claramente, en *El Triunfo del Amor des Trionfi* (1354) de Pétrarca, así como en los libros de emblemas dedicados, muchos (tanto en el mundo español: v. la ponencia de Ana Martínez Pereira, Universidade do Porto, "*La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII*", *II Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, Relaciones entre texto e imagen en la Edad Moderna y Contemporánea: del emblema a los medios de masas*, Cáceres entre los días 19 y 21 de diciembre de 1996; tanto como en el mundo europeo en general: de Daniel Heinsius, tenemos el *Quæris quid sit amor?* de los alrededores de 1601 y los *Emblemata Amatoria* de 1607-1608, de Otto van Veen, los *Amorum emblemata* de

1608 y los *Amoris divini emblemata* de 1615, y de Hermann Hugo, *Pia Desideria* de 1624), a la figura y el tema del Amor.

De la misma manera, el inicio de *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola), dónde se nos presenta el narrador en un cuarto en Saigón, presenta dos motivos que reutilizarán posteriormente las películas: el abanico como objeto, claro relacionado con el calor húmedo y sofocante (en una perspectiva funcional y contextual), pero también símbolo de algo más que se está avecinando (lo que vendrá a ser en *Angel Heart* de 1987 de Alan Parker y un sinfín de películas posteriores que retomaron esta imagen del *fatum* medieval o rueda de la Fortuna reinterpretada, como lo hemos mostrado en nuestra conferencia: “*Angel Heart et L’Echelle de Jacob: katabase et anabase*”, *Actes du Xème Colloque*

International des Danses Macabres d'Europe, Vendôme, Septiembre del 2000, pp. 313-350); y la desnudez sórdida y desesperada, embrutecida por la droga, del personaje (que propiciará otra escena idéntica, que se volverá icónica del cinema contemporáneo, en *Bad Lieutenant* de 1992 de Abel Ferrara).

EJEMPLO:

- De Molière a Musset y al teatro de boulevard y a las *sitcoms*, el tema central de las obras es el de personajes ocupados en asuntos amorosos, cuyo empleo no se especifica o es muy secundario. Vemos así como el arte de la época contemporánea se forja desde el del Antiguo Régimen, el burgués en su

auto-representación equiparándose al noble.

F) Addendum I: La intertextualidad como traspaso cultural, ideológico y simbólico, entre las épocas

En este último sentido, que viene a reafirmar todo lo anterior (lo vimos, por ejemplo, con el ejemplo, significativo, de la reutilización genuina en la canción contemporánea de la asociación bajamedieval entre Amor, Vida y Muerte, del Boccaccio a Santa Teresa de Ávila), se podría crear una secuencia del tema del banquete antropófago, de la mitología, con Atreo que, para vengar el adulterio de su esposa Aérope con Tiestes, mató a los hijos de éste (Tántalo y Plístenes, éste a veces evocado como primer esposo de Aérope, o bien como padre de Atreo), los hirvió y los sirvió a la mesa, presentando sus cabezas en una bandeja al final del

convite, para que Tiestes supiera lo que había comido, por lo que, horrorizado, éste maldice a los descendientes de Atreo, ya sabemos lo que ello implicó con Agamenón, sacrificador de Ifigenia, y víctima por este pecado parental de su esposa, también infiel, Clitemnestre. Séneca nos relata el episodio en *Tiestes* (Acto V, Escena I y III), que reproducimos aquí en la traducción en francés de M.E. Greslou (*Tragédies de L.A. Sénèque*, París, Panckoucke, 1863, T. I):

"SCÈNE I.

ATRÉE.

Je marche l'égal des dieux, je vois tous les hommes à mes pieds, et ma tête sublime atteint jusqu'au ciel. C'est maintenant que je règne, c'est maintenant que le trône de mon père est à moi. Les dieux ne me doivent plus rien, tous mes vœux sont remplis. Je suis content, c'est assez, je ne demande pas davantage. Mais pourquoi serait-ce

assez? Non: je ferai plus, je veux accabler ce père de la mort de ses enfants. Pour m'épargner toute pudeur, le jour s'est retiré; à l'œuvre donc, pendant que le ciel me favorise. Que ne puis-je tenir tous les dieux qui ont fui devant moi, pour les traîner ici malgré eux et leur faire contempler ce festin qu'a préparé ma vengeance! mais il suffit que Thyeste le voie. En dépit du jour qui nous retire sa lumière, je dissiperai les ténèbres qui te cachent l'excès de ton malheur. — Voilà trop longtemps qu'il est à table comme un convive heureux et tranquille. C'est assez de viandes, c'est assez de vin. Il ne faut pas qu'il soit ivre pour sentir sa misère. — Ouvrez les portes de ce palais comme pour un jour de fête. Il me tarde de voir la couleur de son visage à l'aspect des têtes de ses enfants, d'entendre ses premiers cris de douleur, de le voir tomber sans haleine et le corps glacé. Tel doit être le fruit de mon œuvre. Ce n'est pas de ses souffrances que je veux être témoin, mais de leur commencement. — Le palais est ouvert et resplendissant de mille feux: Thyeste est là, couché

sur la pourpre et sur l'or; sa tête appesantie par le vin s'appuie sur sa main gauche. Un hoquet.... Oh! je suis le plus grand des dieux, et le roi des rois. Mes vœux sont dépassés. Il est rassasié de viandes, et boit le vin dans une large coupe. Ne te fais pas faute de boire, il reste encore assez de sang de mes trois victimes; je le mêlerai avec un vin vieux pour en déguiser la couleur, et cette dernière coupe achèvera ton repas. Qu'un père boive le sang de ses enfants! Il aurait bu le mien. Le voilà qui chante, et se répand en paroles joyeuses; il n'est plus maître de sa raison.

SCENE III.
ATRÉE, THYESTE.
ATRÉE.

Unissons-nous, mon frère, pour célébrer dignement ce grand jour: il affermit le sceptre dans mes mains, il me donne le gage assuré d'une paix inviolable.

THYESTE.

Je suis rassasié de viandes et de vin. Le seul désir que je puis former pour mettre le comble à ma joie, c'est de la partager avec mes enfants.

ATRÉE.

Ah! croyez qu'ils sont déjà dans les bras de leur père. Ils y sont, ils y seront; rien d'eux ne vous sera ôté; vous voulez voir leurs visages, vous les verrez, et je les mettrai tous dans votre sein. Je vous en rassasierai, soyez tranquille; en ce moment ils sont avec les miens, assis à table, et dans la joie d'un festin qui convient à leur âge. Mais je les ferai venir. En attendant videz cette coupe héritée de nos aïeux, et remplie d'un noble vin.

THYESTE.

Je la reçois des mains de mon frère. J'offrirai une libation aux dieux paternels et boirai le reste. Mais qu'est-ce donc? ma main refuse d'obéir, cette coupe devient lourde et mon bras ne peut plus la soutenir. Le vin, approché de ma bouche, s'en retire, et fuit mes lèvres trompées. La table même

a tressailli sur le sol ébranlé. Les flambeaux ne jettent presque plus de lumière. Le ciel, entre le jour et la nuit, semble étonné de n'avoir plus de clartés. Qu'est-ce donc? la céleste voûte s'ébranle avec plus de force, les ténèbres s'épaississent, l'obscurité devient plus grande, la nuit se cache dans la nuit. Tous les astres ont disparu. Puissances du ciel, épargnez du moins mon frère et mes enfants. Que sur ma tête coupable s'épuise tout l'effort de la tempête. Ah! rendez-moi mes enfants.

ATRÉE.

Je vous les rendrai, et rien au monde ne pourra vous les ravir.

THYESTE.

Quel trouble agite mes entrailles? que sens-je trembler dans mon corps? Je sens un poids qui m'accable, et j'entends résonner dans ma poitrine des gémissements qui ne sont pas les miens. Venez, ô mes enfants, votre malheureux père vous appelle; venez, votre vue dissipera cette douleur. Mais d'où, me parlent-ils donc?

ATRÉE.

Ouvre tes bras, heureux père, les voici.
Reconnais-tu tes enfants?

THYESTE.

Je reconnais mon frère! Peux-tu bien, ô terre, porter un pareil crime! Tu ne te plonges pas avec nous dans l'abîme du Styx! tes flancs ne se sont pas ouverts pour précipiter dans le gouffre du chaos ce royaume et son roi! Mycènes n'est pas détruite, et ses maisons renversées! nous ne sommes pas encore lui et moi dans l'enfer auprès de Tantale! Entrouvre-toi d'une extrémité jusqu'à l'autre; et, par la déchirure immense de tes entrailles, laisse-nous tomber dans un abîme plus profond que le Tartare, plus profond que celui où gémissent nos aïeux, s'il en est un dans un gouffre où l'Achéron nous couvre de tous ses flots. Que les âmes coupables se promènent sur nos têtes, et que le Phlégéthon brûlant, devenu l'instrument de notre supplice, roule sur nous ses sables embrasés. O terre, peux-tu rester ainsi

comme une masse inerte et privée de sentiment? Il n'y a plus de dieux.

ATRÉE.

Songe plutôt à recevoir avec amour tes enfants si impatiemment désirés: ton frère ne veut plus retarder ton bonheur; jouis de leur présence, embrasse-les, partage entre eux les caresses.

THYESTE.

Voilà donc ce traité de paix, cette amitié rendue, cette foi jurée entre frères? c'est donc ainsi que tu abjures la haine? Ce ne sont plus mes fils vivants que je te demande; frère, je demande à mon frère une grâce qui ne prend rien sur son crime et sur sa haine, la permission de les ensevelir. Rends-moi d'eux ce que tu me verras brûler à l'instant. Ce n'est pas pour les garder que je les demande, mais pour les perdre.

ATRÉE.

Tu auras de tes fils tout ce qui en reste; ce qui n'en reste plus, tu l'as déjà.

THYESTE.

En as-tu fait la pâture des oiseaux cruels? les as-tu jetés en proie aux bêtes féroces?

ATRÉE.

C'est toi-même qui les as mangés dans cet horrible festin.

THYESTE.

C'est pour cela que les dieux ont été frappés d'horreur! c'est pour cela que le soleil est retourné en arrière! Quels cris? quelles plaintes faire entendre? quelles paroles suffiront à ma douleur? Je vois leurs têtes coupées, leurs mains arrachées, et tous leurs os mis en pièces. Ce sont là les seules parties que leur père n'a pu dévorer. Mes entrailles s'agitent, ce crime enfermé dans mon sein fait effort pour en sortir, et cherche vainement une issue. Frère, donne-moi ton épée, elle est déjà toute abreuvée de mon sang; donne-la-moi, que j'ouvre avec le fer une issue à mes enfants. Tu me la refuses! je vais briser ma poitrine à force de coups. Arrête, malheureux! épargne les ombres de tes fils. Qui jamais vit un pareil crime? Quel

sauvage habitant des roches inhospitalières du Caucase, quel Procruste, fléau de l'Attique, a jamais rien fait de semblable? moi père j'écrase mes enfants, et mes enfants m'écrasent! N'y a-t-il point de mesure dans le crime?

ATRÉE.

On peut garder une mesure dans le crime, jamais dans la vengeance. J'ai trop peu fait encore pour la mienne. J'aurais dû baigner ton visage de leur sang lorsqu'il s'échappait de leurs blessures, et te le faire boire ainsi tout chaud et tout vivant. J'ai trahi ma vengeance en la précipitant. J'ai frappé tes fils de l'épée, je les ai immolés aux pieds des autels, comme des victimes expiatoires et dévouées: eux morts, j'ai mis leurs membres en pièces, je les ai coupés en petits morceaux; j'en ai jeté une partie dans des chaudières bouillantes, j'ai mis l'autre à rôtir lentement devant le feu. Ils vivaient encore lorsque je coupais leurs membres et leurs muscles; j'entendais leurs fibres mugir embrochées, et ma main attisait la flamme. C'est leur père qu'il fallait charger de ce soin. Ah! ma

colère s'est trompée. Thyeste a broyé ses fils sous ses dents impies, mais il n'en savait rien, mais eux ne le savaient pas.

THYESTE.

Ecoutez, mers aux flottants rivages, et apprenez ce crime; apprenez-le, dieux, où que vous soyez depuis que cet attentat vous a fait fuir! terre, enfers, apprenez-le! Sombre et affreuse nuit du Tartare, prête l'oreille à mes cris. C'est toi qui m'attends; toi seule dois être le témoin de ma misère, nuit profonde et sans étoiles. Je ne formerai point de vœux coupables. D'abord je ne demande rien pour moi; eh! que pourrai-je demander? c'est pour vous seuls, ô dieux, que je vous prie. — Souverain maître du ciel, roi suprême du royaume éthéré, bouleverse le monde dans un tourbillon d'affreux nuages, déchaîne tous les vents, et que toutes les parties du ciel s'ébranlent aux éclats de ton tonnerre. Arme tes mains non de ces foudres légères qui brisent les toits et les demeures innocentes des mortels, mais de celle qui mit en poudre trois montagnes

entassées l'une sur l'autre, et les Géants non moins énormes qu'elles. Voilà les traits, voilà les feux que tu dois lancer. Rends-nous le jour qui nous a fui, darde tes carreaux, et supplée à la lumière du ciel par celle des éclairs. N'hésite pas, frappe-nous tous les deux comme coupables, sinon frappe-moi seul; et que les trois carreaux de la foudre enflammée traversent ma poitrine: pour rendre les derniers devoirs à mes fils, et brûler leurs corps, il faut me brûler moi-même. Si rien ne peut émouvoir les dieux, s'ils n'ont point de colère contre les impies, que cette nuit du moins soit éternelle, et que ses longues ténèbres s'égalent à l'immensité de ce crime. Je ne désire point le retour de ta lumière, ô Soleil!

ATRÉE.

Maintenant je suis content de mon œuvre, maintenant je jouis de ma victoire. Sans l'excès de ta douleur, mon crime serait perdu. De ce moment, je me sens le père de mes enfants, et la fidélité de mon épouse est justifiée.

THYESTE.

Quel était le crime de mes enfants?

ATRÉE.

D'être nés de toi.

THYESTE.

Des enfants à leur père!

ATRÉE.

Oui à leur père, et, ce qui me ravit, à leur véritable père.

THYESTE.

J'en appelle aux dieux protecteurs de l'innocence!

ATRÉE.

Et ceux de l'hymen?

THYESTE.

Doit-on se venger d'un crime par un crime?

ATRÉE.

Je sais ce qui t'afflige, tu souffres d'avoir été prévenu. Tu ne regrettes pas d'avoir goûté ces mets horribles, mais de ne les avoir pas préparés. Tu songeais en toi-même à servir un pareil repas à ton frère abusé; à te liguier contre mes fils avec leur mère pour leur faire subir une mort semblable; ce

qui t'en a seul empêché, c'est que tu as cru qu'ils étaient à toi.

THYESTE.

Les dieux te puniront: mes vœux te livrent à leur vengeance.

ATRÉE.

Et moi, je te livre à celle de tes enfants."

Al relato histórico, como reporta Heródoto de la vida de Ciro (*Historias*, Libro I, trad. por el Padre jesuita Bartolomé Pou, Madrid, 1846), en dos episodios, el central:

"CXIV

Cuando llegó a los diez años, una casualidad hizo que se descubriese quién era. En aquella aldea donde estaban los rebaños, sucedió que Ciro se pusiese a jugar en la calle con otros muchachos de su edad. Estos en el juego escogieron por rey al hijo del pastor de vacas. En virtud de su nueva dignidad, mandó a unos que le fabricasen su

palacio real, eligió a otros para que le sirviesen de guardias, nombró a éste inspector, ministro (o como se decía entonces ojo del rey), hizo al otro su gentilhombre para que le entrase los recados, y, por fin, a cada uno distribuyó su empleo. Jugaba con los otros muchachos uno que era hijo de Artémbares, hombre principal entre los medos, y como este niño no obedeciese a lo que Ciro le mandaba, dio orden a los otros para que le prendiesen, obedecieron ellos y le mandó Ciro azotar, no de burlas, sino ásperamente. El muchacho, llevado muy a mal aquel tratamiento, que consideraba indigno de su persona, luego que se vio suelto se fue a la ciudad, y se quejó amargamente a su padre de lo que con él había ejecutado Ciro, no llamándole Ciro (que no era todavía este su nombre), sino aquel muchacho, hijo del vaquero de Astiages. Enfurecido Artémbares, fuese a ver al rey, llevando consigo a su hijo, y lamentándose del atroz insulto que se les había hecho. —«Mirad, señor, decía, cómo nos ha tratado el hijo del vaquero, vuestro

esclavo;» y al decir esto, descubría las espaldas lastimadas de su hijo.

CXV

Astiages, que tal oía y veía, queriendo vengar la insolencia usada con aquel niño y volver por el honor ultrajado de su padre, hizo comparecer en su presencia al vaquero, juntamente con su hijo. Luego que ambos se presentaron, vueltos los ojos a Ciro, le dice Astiages: —«¿Cómo tú, siendo hijo de quien eres, has tenido la osadía de tratar con tanta insolencia y crueldad a este mancebo, que sabías ser hijo de una persona de las primeras de mi corte? —Yo, señor, le responde Ciro, tuve razón en lo que hice; porque habéis de saber que los muchachos de la aldea, siendo ese uno de ellos, se concertaron jugando en que yo fuese su rey, pareciéndoles que era yo el que más merecía serlo por mis prendas. Todos lo otros niños obedecían puntualmente mis órdenes; solo éste era el que sin hacermelo caso, no quería obedecer, hasta que por último recibió la pena merecida. Si por ello soy yo

también digno de castigo, aquí me tenéis dispuesto a todo.»

CXVI

Mientras Ciro hablaba de esta suerte, quiso reconocerle Astiages, pareciéndole que las facciones de su rostro eran semejantes a las suyas, que se descubría en sus ademanes cierto aire de nobleza, y que el tiempo en que le mandó exponer convenía perfectamente con la edad de aquel muchacho. Embebido en estas ideas, estuvo largo rato sin hablar palabra, hasta que, vuelto en sí, trató de despedir a Artémbares, con la mira de coger a solas al pastor y obligarle a confesar la verdad. Al efecto lo dijo: —Artémbares, queda a mi cuidado hacer cuanto convenga para que tu hijo no tenga motivo de quejarse por el insulto que se le hizo.» Y luego los despidió, y al mismo tiempo los criados, por orden suya, se llevaron adentro a Ciro. Solo con el vaquero, lo preguntó de dónde había recibido aquel muchacho, y quién se lo había entregado. Contestando el otro que era hijo suyo, y que la mujer de quien lo había tenido

habitaba con él en la misma cabaña, volvió a decirle Astiages que mirase por sí y no se quisiese exponer a los rigores del tormento; y haciendo a los guardias una seña para que se echasen sobre él, tuvo miedo el pastor y descubrió toda la verdad del hecho desde su principio, acogiénose por último a las súplicas y pidiéndole humildemente que le perdonase.

CXVII

Astiages, después de esta declaración, se mostró menos irritado con el vaquero, dirigiendo toda su cólera contra Hárpago, a quien hizo llamar inmediatamente por medio de sus guardias. Luego que vino le habló así: —«Dime, Hárpago, ¿con qué género de muerte hiciste perecer al niño de mi hija, que puse en tus manos?» Como Hárpago viese que estaba allí el pastor, temiendo ser cogido si caminaba por la senda de la mentira, dijo sin rodeos: «Luego, señor, que recibí el niño, me puse a pensar cómo podría ejecutar vuestras órdenes sin incurrir en vuestra indignación, y sin ser yo mismo el

matador del hijo de la Princesa. ¿Qué hice, pues? Llamé a este vaquero, y entregándole la criatura, le dijo que vos mandabais que la hiciese morir; y en esto seguramente dije la verdad. Dile orden para que la expusiese en lo más solitario del monte, y que no la perdiese de vista en tanto que respirase, amenazándole con los mayores suplicios si no lo ejecutaba puntualmente. Cuando me dio noticia de la muerte del niño, envié los eunucos de más confianza para quedar seguro del hecho y para que le diesen sepultura. Ved aquí, señor, la verdad y el modo cómo pereció el niño.»

CXVIII

Disimulando Astiages el enojo de que se hallaba poseído, le refirió primeramente lo que el vaquero le había contado, y concluyó diciendo, que puesto que el niño vivía lo daba todo por bien hecho; «porque a la verdad, añadió, me pesaba en extremo lo que había mandado ejecutar con aquella criatura inocente, y no podía sufrir la idea de la ofensa cometida contra mi hija. Pero ya que la fortuna se ha convertido de mala en buena,

quiero que envíes a tu hijo para que haga compañía al recién llegado, y que tú mismo vengas hoy a comer conmigo; porque tengo resuelto hacer un sacrificio a los dioses, a quienes debemos honrar y dar gracias por el beneficio de haber conservado a mi nieto.»

CXIX

Hárpago, después de hacer al rey una profunda reverencia, se marchó a su casa lleno de gozo por haber salido con tanta dicha de aquel apuro y por el grande honor de ser convidado a celebrar con el Monarca el feliz hallazgo. Lo primero que hizo fue enviar a palacio al hijo único que tenía, de edad de trece años, encargándole hiciese todo lo que Astiages le ordenase; y no pudiendo contener su alegría, dio parte a su esposa de toda aquella aventura. Astiages, luego que llegó el niño le mandó degollar, y dispuso que, hecho pedazos, se asase una parte de su carne, y otra se hirviese, y que todo estuviese pronto y bien condimentado. Llegada ya la hora de comer y reunidos los convidados, se pusieron para el rey y los demás

sus respectivas mesas llenas de platos de carnero; y a Hárpago se le puso también la suya, pero con la carne de su mismo hijo, sin faltar de ella más que la cabeza y las extremidades de los pies y manos, que quedaban encubiertas en un canasto. Comió Hárpago, y cuando ya daba muestras de estar satisfecho, le preguntó Astiages si le había gustado el convite; y como él respondiese que había comido con mucho placer, ciertos criados, de antemano prevenidos, le presentaron cubierta la canasta donde estaba la cabeza de su hijo con las manos y pies, y le dijeron que la descubriese y tomase de ella lo que más le gustase. Obedeció Hárpago, descubrió la canasta y vio los restos de su hijo, pero todo sin consternarse, permaneciendo dueño de sí mismo y conservando serenidad. Astiages le preguntó si conocía de qué especie de caza era la carne que había comido: él respondió que sí, y que daba por bien hecho cuanto disponía su Soberano; y recogiendo los despojos de su hijo, los llevó a su casa, con el objeto, a mi parecer, de darles sepultura."

Y otro, previo, pero no menos importante:

"LXXIII

Marchó Creso contra la Capadocia deseoso de añadir a sus dominios aquel feroz terreno, y más todavía de vengarse de Ciro, confiado en las promesas del oráculo. Su resentimiento dimanaba de que Ciro tenía prisionero a Astiages, pariente de Creso, después de haberlo vencido en batalla campal. Este parentesco de Creso con Astiages fue contraído del modo siguiente: Una partida de escitas pastores, con motivo de una sedición doméstica, se refugió al territorio de los bledos en tiempo que reinaba Cíaxares, hijo de Fraortes y nieto de Déjoces. Este monarca los recibió al principio benignamente y como a unos infelices que se acogían a su protección; y en prueba del aprecio que de ellos hacía, les confió ciertos mancebos para que aprendiesen su lengua y el manejo del arco. Pasado algún tiempo, como ellos

fuesen a menudo a cazar, y siempre volviesen con alguna presa, un día quiso la mala suerte que no trajesen nada. Vueltos así con las manos vacías, Cixares, que no sabía reportarse en los ímpetus de la ira, los recibió ásperamente y los llenó de insultos. Ellos, que no creían haber merecido semejante ultraje, determinaron vengarse de él, haciendo pedazos a uno de los jóvenes sus discípulos; al cual, guisado del mismo modo que solían guisar la caza, se lo dieron a comer a Cixares y a sus convidados, y al punto buyeron con toda diligencia a Sardes, ofreciéndose al servicio de Aliates."

Al Decamerón de Boccaccio ("Narración Primera" de la "Cuarta Jornada": "Tancredo, príncipe de Salerno, mata al amante de su hija y le manda el corazón en una copa de oro; la cual, echando sobre él agua envenenada, se la bebe y muere"):

"Conoció el príncipe la grandeza de ánimo de su hija, pero no por ello creyó que estuviese tan firmemente dispuesta a lo que con sus palabras amenazaba como decía; por lo que, separándose de ella y alejando el pensamiento de obrar cruelmente contra ella, pensó con la condenación del otro enfriar su ardiente amor, y mandó a los dos que a Guiscardo guardaban que, sin hacerlo saber a nadie, la noche siguiente lo estrangularan y, arrancándole el corazón, se lo llevasen. Los cuales, tal como se les había ordenado, lo hicieron, por lo que, venido el día siguiente, haciéndose traer el príncipe una grande y hermosa copa de oro y puesto en ella el corazón de Guiscardo, por un fidelísimo sirviente suyo se lo mandó a su hija y le ordenó que cuando se lo diera le dijese:

-Tu padre te envía esto para consolarte con lo que más amas, como le has consolado tú con lo que él más amaba.

Ghismunda, no apartada de su dura decisión, haciéndose traer hierbas y raíces venenosas, luego de que su padre partió, las destiló y las redujo a

agua, para tenerla preparada si lo que temía sucediese. Y venido el sirviente a ella con el regalo y con las palabras del príncipe, con incommovible rostro la copa recibió, y descubriéndola, al ver el corazón y al oír las palabras, tuvo por certísimo que aquél era el corazón de Guiscardo, por lo que, levantando los ojos hacia el sirviente, dijo:

-No convenía sepultura menos digna que el oro a tal corazón como es éste; discretamente ha obrado mi padre en esto.

Y dicho esto, acercándose a la boca, lo besó y después dijo:

-En todas las cosas y hasta en este extremo de mi vida he encontrado tiernísimo el amor que mi padre me tiene, pero ahora más que nunca; y por ello las últimas gracias que debo darle ahora por tan gran presente, de mi parte le darás.

Dicho esto, mirando la copa que tenía abrazada, mirando el corazón, dijo:

-¡Ay!, dulcísimo albergue de todos mis placeres, ¡maldita sea la crueldad de aquel que con los ojos de la cara me hace verte ahora! Bastante me era

mirarte a cada momento con los del espíritu. Tú has cumplido ya tu carrera y te has liberado de la que te concedió la fortuna; llegado has al final a donde todos corremos; dejado has las miserias del mundo y las fatigas, y de tu mismo enemigo has recibido la sepultura que tu valor merecía.

»Nada te faltaba para recibir cumplidas exequias sino las lágrimas de quien mientras viviste tanto amaste; las que para que las tuvieses, puso Dios en el corazón de mi cruel padre que te mandase a mí, yo te las ofreceré aunque tuviera el propósito de morir con los ojos secos y con el gesto de nada espantado; y después de habértelas ofrecido, sin tardanza alguna haré que mi alma se una a la que, rigiéndola tú, con tanto amor guardaste.

»¿Y en qué compañía podré ir más contenta y más segura a los lugares desconocidos que con ella? Estoy segura de que está todavía aquí dentro y que mira los lugares de sus deleites y los míos, y como quien estoy segura de que sigue

amándome, espera a la mía por la cual sumamente es amada.»

Y dicho esto, no de otra manera que si una fuente en la cabeza tuviese, sin hacer ningún mujeril alboroto, inclinándose sobre la copa, llorando empezó a verter tantas lágrimas que admirable cosa era de ver, besando infinitas veces el muerto corazón. Sus damiselas, que en torno de ella estaban, qué corazón fuese éste y qué querían decir sus palabras no entendían, pero por la piedad vencidas, todas lloraban; y compasivamente le preguntaban en vano por el motivo de su llanto, y mucho más, como mejor podían y sabían, se ingeniaban en consolarla. La cual, después de que cuanto le pareció hubo llorado, alzando la cabeza y secándose los ojos, dijo:

-Oh, corazón muy amado, todos mis deberes hacia ti están cumplidos y nada me queda por hacer sino venir con mi alma a estar en tu compañía.

Y dicho esto, se hizo dar la botijuela donde estaba el agua que el día anterior había preparado; y la echó en la copa donde el corazón estaba, con muchas lágrimas suyas lavado; y sin ningún espanto puesta allí la boca, toda la bebió, y habiéndola bebido, con la copa en la mano subió a su cama, y lo más honestamente que supo colocó sobre ella su cuerpo y contra su corazón apoyó el de su muerto amante, y sin decir palabra esperaba la muerte."

Y también en la "Narración Quinta" de la misma "Cuarta Jornada" ("Los hermanos de Isabetta matan a su amante, éste se le aparece en sueños y le muestra dónde está enterrado, ella ocultamente le desentierra la cabeza y la pone en un tiesto de albahaca y llorando sobre él todos los días durante mucho tiempo, sus hermanos se lo quitan y ella se muere de dolor poco después"):

"Allí, con esta cabeza en su alcoba encerrándose, sobre ella lloró larga y amargamente hasta que la lavó con sus lágrimas, dándole mil besos en todas partes. Luego cogió un tiesto grande y hermoso, de esos donde se planta la mejorana o la albahaca, y la puso dentro envuelta en un hermoso paño, y luego, poniendo encima la tierra, sobre ella plantó algunas matas de hermosísima albahaca salernitana, y con ninguna otra agua sino con agua de rosas o de azahares o con sus lágrimas la regaba; y había tomado la costumbre de estar siempre cerca de este tiesto, y de cuidarlo con todo su afán, como que tenía oculto a su Lorenzo, y luego de que lo había cuidado mucho, poniéndose junto a él, empezaba a llorar, y mucho tiempo, hasta que toda la albahaca humedecía, lloraba. La albahaca, tanto por la larga y continua solicitud como por la riqueza de la tierra procedente de la cabeza corrompida que en ella había, se puso hermosísima y muy olorosa. Y continuando la joven siempre de esta manera, muchas veces la vieron sus vecinos; los cuales, al

maravillarse sus hermanos de su estropeada hermosura y de que los ojos parecían salirse de la cara, les dijeron:

-Nos hemos apercebido de que todos los días actúa de tal manera.

Lo que, oyendo sus hermanos y advirtiéndolo ellos, habiéndola reprendido alguna vez y no sirviendo de nada, ocultamente hicieron quitarle aquel tiesto. Y no encontrándolo ella, con grandísima insistencia lo pidió muchas veces, y no devolviéndoselo, no cesando en el llanto y las lágrimas, enfermó y en su enfermedad no pedía otra cosa que el tiesto."

A *Tito Andronico* (1588-1593) de Shakespeare, y al ámbito contemporáneo, con la película de Peter Greenaway titulada: *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989).

A su vez, el relato de *Las Metamorfosis* de Ovidio sobre y Procne y Filomela, violada ésta por el rey Tereo de Tracia, que, para que Procne nunca se enterará de la violación por su esposo de su hermana, le corta la lengua, y la encierra en una prisión en el bosque, contando a Filomela que Procne se ha muerto, pero logrando Procne tejer la historia de su martirio y mandando a su hermana el relato tejido, Procne salvando, durante las fiestas en honor a Baco (lo que seguramente favorece el asesinato ritual posterior), Filomela de su cárcel, la cuál en el castillo de su hermana da muerte al hijo que tuvo con Tereo, llamado Itis, y, entre las dos los despedazando su cuerpo muerto para darle de comer a Tereo, quien, cuando pregunta por Itis, hace exclamar a Procne: "*tienes dentro a quien reclamas*", Filomela entregándole a su vez a Tereo la cabeza

de su hijo, el relato de Ovidio sirviendo de evidente base narratológica a la obra de Shakespeare y la venganza de *Tito Andronico*.

Sin embargo, a pesar de su permanencia en el tiempo, es preciso contemplar la existencia de una especificidad de los símbolos, así por ejemplo en el caso del tren, símbolo del progreso y de la velocidad para el siglo XIX, al igual que el coche para Thomas De Quincey en *The English Mail-Coach* (1849) y el carro para Marinetti en el *Manifiesto futurista* de 1909, mientras en el surrealismo, y Delvaux en particular, se vuelve símbolo, si bien de poder y modernidad (por comparación con las pinturas de máquinas de Marcel Duchamp y Francis Picabia), pero ante todo sexual (es decir, de poder varonil sobre la mujer).

Aún así, la permanencia, aunque dialéctica, es lo que define el objeto (forma, motivo, tema) intertextual. Un buen ejemplo, en este sentido, paralelo al anterior, y complementario, podría ser el de la permanencia del reptilo, cocrodilo y serpiente, como un monstruo tragador, en "*El cocrodilo*" (1865) de Dostoyevsky, "*Alligator 427*" (1979) de Hubert-Félix Thiéfaine, o en *El Principito* (1943) de Charles de Saint-Exupéry, que muestra claramente la permanencia, en el ámbito laíco y contemporáneo, de un motivo bíblico y escatológico medieval, sin transformación particular.

OTROS EJEMPLOS:

- La segunda canción de la película *Quai des Orfèvres* (1947, Henri-Georges Clouzot), titulada: "*Ce n'est jamais mon tour*" (música de Francis Lopez, y letra de André Hornez, <http://beuscher-arpege.fr/CE-N-EST-JAMAIS-MON-TOUR>) prefigura la canción "*Tous les garçons et les filles*" (1962) que dio a conocer a Françoise Hardy, en la idea de la vuelta del mundo alrededor de la cantante sin que nadie le haga caso.
- *El Asesino Poeta* (como dice el título en español de *Lured*, 1947, Douglas Sirk) de los clasificados prefigura a la vez *Sea of Love* (1989, Harold Becker) en cuanto al motivo del policía encubierto (el personaje de "*entraîneuse*" de

carácter especialmente contratado por el departamento de policía interpretado por Lucille Ball en *Lured*) respondiendo a anuncios románticos, y, precisamente, en este sentido a la utilización de mujeres voluntarias como carnada para el asesino en la novela *Maigret tend un piège* (1955) de Georges Simenon, y su adaptación cinematográfica de 1958 por Jean Delannoy.

- La famosa imagen de Charlie Chaplin con el niño sentado a su lado (http://www.experienciademarcagt.com/michelleoquendo/wp-content/uploads/2015/11/Chaplin_The_Kid.png) de *The Kid* (1921) se origina en la del inicio de *From Hand to Mouth* (1919, Hal Roach), con Harold Lloyd

([https://famousclowns.org/harold-lloyd-from-hand-to-mouth/attachment/harold-lloyd-waif-from-hand-to-mouth/](https://famousclowns.org/harold-lloyd/from-hand-to-mouth/attachment/harold-lloyd-waif-from-hand-to-mouth/)), relación, ahí implícitamente pedófila (véase la declaración de amor mutuo de los dos protagonistas), e imagen al lado uno del otro (la famosa imagen en la calle: <http://cinemajam.com/mag/wp-content/uploads/2015/02/2leon2.jpg>) que retomará Luc Besson en *Léon* (1991).

- Los créditos iniciales derollándose en perspectiva hacia el fondo de la pantalla negra y la música heroica de *Les Disparus de Saint-Agil* (1938, Christian-Jaque) prefiguran los comentarios iniciales y la música de la serie de *Star Wars* de George Lucas, fenómeno acentuado conociendo,

similarmente, la importancia de la referencia francesa en la obra de su coetáneo Steven Spielberg también, de las, implícitas, en su versión del Zorro (v. nuestro artículo sobre "*La máscara del Zorro*") a la, más reciente, de Tintin.

- *La chute d'un Ange* (1838) de Lamartine inspiró *Der Himmel über Berlin* (1987, Wim Wenders) y su *remake* estadounidense *City of Angels* (1998, Brad Silberling).
- El famoso *sketch* "*Le train pour Pau*" (2001, https://www.youtube.com/watch?v=G7NB_RwtPx4) de Chevallier et Laspalès es una ampliación del intercambio inicial entre los protagonistas y el empleado de estación en *Le voyage de Monsieur*

Perrichon (1860) de Eugène Labiche, a su vez modificado en otro diálogo (2'58"-3'13"), más similar al del *sketch* en el telefilm (2014, Éric Lavaine) inspirado por la pieza.

G) Addendum II: La intertextualidad dentro de una misma obra

La intertextualidad sirve también para entender los procesos repetitivos, cuya recurrencia aclara el significado general, o ayuda a aclararlo, de los símbolos, representados por las alegorías, personajes, acciones, atributos, temas y motivos en las distintas producciones de un mismo autor.

EJEMPLOS:

- Así ocurre en Chaucer, en *Los cuentos de Canterbury*, demasiado ricos en repeticiones para abarcarlas todas. Por ejemplo, tratando de los alquimistas en el cuento del Criado del Canónigo: "*Vosotros los alquimistas sois iguales. ¡Os lo digo yo! Si no podéis mirar adelante, al menos procurad que vuestras*

mentes no queden ofuscadas. Pues aunque mantengáis los ojos abiertos y jamás parezcáis tan despiertos, nunca ganaréis una pizca en esta empresa, sino que despilfarraréis todo lo que podáis mendigar o pedir prestado.", Chaucer retoma la misma imagen que en el justo anterior cuento de la Segunda Monja, tratándose de los jueces, al oponer a Santa Cecilia Mártir a su victimario:

"-Tú, estúpida criatura -contestó Cecilia-. Desde el primer momento en que abriste la boca, cada una de tus palabras me han proclamado tu estulticia y me has demostrado por todos los medios que eres un oficial ignorante y un juez impotente. Para lo que te sirven tus ojos corporales, podrías estar completamente ciego, pues una cara que vemos todos es una piedra, lo cual es completamente obvio, una piedra a la que tú llamas un dios. Sigue mi consejo, ya que no puedes hacer caso

de esos ojos tuyos. Coloca tu mano sobre ella y pálpala: verás que es una piedra. ¿No te da vergüenza de que la gente se ría de ti y se moje de tu estupidez? Pues todo el mundo sabe que Dios Todopoderoso está arriba en los cielos, mientras que estos ídolos, como puedes ver fácilmente, no sirven de nada ni a ti ni a sí mismos; de hecho, no valen ni un cuarto."

- Hemos estudiado, en nuestro libro *Bruegel l'Ancien Jérôme Bosch* (2004), la recurrencia en la obra del Bosco del tema del Juicio Final como base dogmática de sus trípticos.
- En Dostoievsky, es recurrente la temática del amor imposible entre un héroe romántico de mente confundida y una mujer de clase inferior, a menudo prostituta, lo encontramos así en *Memorias del subsuelo* (1864), *Crimen y*

Castigo (1866), *El Jugador* (1867), o *Los hermanos Karamazov* (1880). Lo que, por otra parte, permite crear una línea genética del proceso y las temáticas creativas del autor, de las *Memorias del subsuelo* hasta las grandes novelas.

- En la carrera de Sandra Bullock, el cambio de imagen es un tema recurrente, apareciendo en *Love Potion No. 9* (1992, Dale Launer), *Miss Congeniality* (2000, Donald Petrie), y *The Heat* (2013, Paul Feig). También es el subtema de *While You Were Sleeping* (1995, Jon Turteltaub), mediante el motivo de la chica invisible al apuesto hombre de sus sueños. Idénticamente, en *The Net* (también de 1995, Irwin Winkler), Bullock representa a una muchacha informática de profesión, retraída y solitaria.

La intertextualidad dentro de un mismo texto o una misma obra, común en la reaparición, consciente o no, de una temática o un motivo recurrente dentro de varias secciones, y que usa en particular el cinema para preparar muchas veces el final mediante un objeto o elemento aparentemente mencionado sin fin dentro del relato (como la fobia al agua de la hija menor en *Signs* del 2002 de M. Night Shyamalan). Aclaremos, por si fuera necesario, que el concepto de "*iteración interna*" creado por Gérard Genette en *Figures III* (París, Seuil, 1972), si bien tiene que ver con ello, en lo que se trata de la evocación o el marco de costumbres (del narrador, el héroe o la época narrada) que sirve de trasfondo a la acción, por oposición puntual ésta, se distingue sin embargo

de la intertextualidad en lo que, evidentemente, no hay repetición ahí sino de la *mención* de una costumbre, que no implica *repetición de la evocación* de la misma.

EJEMPLO:

- Un caso de intertextualidad como acabamos de mencionar es, en *El Idiota* de Dostoyevsky, cuando en el capítulo IX de la Cuarta Parte, Aglaya reta a Gania para obtener su amor de buscar una candela y poner encima de ésta encendida el dedo, lo que devuelve tanto al fajo de billetes que Nastasia Filipovna quema para que Gania, el codicioso, se rebaje a buscarlo en el fuego (I-XVI), como al momento en que Aglaya quiere hacer creer al Príncipe que Gania, enamorado, se

había infligido dicho sufrimiento para probarle su amor (III-VIII).

- *"Faltaba poco para las ocho de la mañana cuando Yakov Petrovich Goliadkin, funcionario con la baja categoría de consejero titular, se despertó después de un largo sueño, bostezó, se desperezó y al fin abrió los ojos de par en par. Durante unos instantes, sin embargo, permaneció inmóvil en la cama como si no estuviese aún seguro de estar despierto o de seguir durmiendo, de si lo que acontecía en torno suyo era, en efecto, parte de la realidad o sólo prolongación de sus alborotados sueños. Pronto, no obstante, los sentidos del señor Goliadkin empezaron a registrar con mayor claridad y precisión sus impresiones cotidianas y habituales. Familiarmente le miraban las paredes verdosas de su pequeña habitación, cubiertas de hollín y mugre, la cómoda de caoba legítima, las sillas de caoba de*

imitación, la mesa pintada de rojo, el diván tapizado de hule rojizo salpicado de repulsivas flores verdes y, por último, el traje que se había quitado a toda prisa la noche antes y había arrojado al buen tuntún en el diván. Finalmente, el día otoñal, gris, opaco y sucio, le atisbaba por la grasienta ventana con tan mal humor y mueca tan torcida que el señor Goliadkin ya no podía de modo alguno dudar que se hallaba no en un remoto país de maravillas, sino en la ciudad de Petersburgo, en la capital, en la calle Shestilavochnaya, en el cuarto piso de una vasta casa de vecindad, en su propio domicilio. Una vez hecho descubrimiento tan importante, el señor Goliadkin cerró estremecido los ojos como añorando el reciente sueño y deseando volver a captarlo siquiera por un instante. Pero un momento después saltó de la cama, probablemente por haber dado al cabo con la idea en torno a la cual venían girando sus dispersos y agitados pensamientos. Después de

salta de la cama fue corriendo a mirarse en un espejito redondo que tenía sobre la cómoda. Aunque la imagen soñolienta, miope y medio calva que en él se reflejó tenía tan poco de particular que, a primera vista, apenas llamaría la atención, su dueño pareció quedar plenamente satisfecho de lo que vio en el espejo. -Tendría gracia -dijo a media voz el señor Goliadkin- que no estuviese hoy como Dios manda, que me hubiese ocurrido algo fuera de lo común, por ejemplo que me hubiera salido un grano o algo desagradable por el estilo. Sin embargo, de momento no tengo mala cara. Por ahora todo va bien.

Gozoso de que todo fuera bien, el señor Goliadkin volvió el espejo a su sitio y, no obstante estar descalzo y llevar la ropa en que de ordinario dormía, corrió a la ventana y se puso a buscar algo en el patio con gran interés. Al parecer lo que buscaba también le satisfizo por completo, pues su rostro brilló con una sonrisa de contento. Seguidamente - pero

echando primero un vistazo al cuchitril que tras el tabique ocupaba su criado Petrushka y cerciorándose de que éste no estaba allí fue de puntillas a la mesa, abrió con llave uno de los cajones, rebuscó en el último rincón, sacó de debajo de unos papeles amarillentos y otra basura por el estilo una cartera verde muy raída, la abrió con cuidado y miró con cautela y deleite en el más recóndito de sus compartimentos. Probablemente el paquete de billetes verdes, azules, rojos y multicolores que contenía miró también al señor Goliadkin con afabilidad y aprobación. Con cara radiante, éste puso la cartera abierta en la mesa y se restregó vigorosamente las manos en señal de profunda satisfacción. Sacó por fin su reconfortante fajo de billetes y, por centésima vez desde la víspera, se puso a contarlos, frotando minuciosamente cada uno de ellos entre el índice y el pulgar."

Vemos en este comienzo de la segunda novela de Dostoyevsky, *El Doble* (1846), lo que por otra parte fue culpa de su poco éxito inicial, el autor se inspira en "*La Nariz*" (*Historias de San Petersburgo*, 1835-1842) de Gogol, tratando ambos de un funcionario público, y la división psicológica que en él ocurre.

Por otra parte, la estructura narrativa, en la que el personaje de Dostoyevsky pierde los estribos a raíz de un rechazo sufrido en la comida dada por su superior por el cumpleaños de su hija, prefigura en el mismo Dostoyevsky tanto el episodio correspondiente de *Memorias del subsuelo* (1866) como de "*Un episodio vergonzoso*" (1862).

Asimismo, mientras hay una línea directa entre Gogol y Dostoyevsky, como también la hay dentro de la obra de éste, hay otra línea directa entre el inicio del *Doble* y el inicio de *La Metamorfosis* de

Kafka, con exactamente los mismos motivos del despertar después de un sueño (motivo, por otra parte, heredado y, por así decir, laicizado, de la baja edad media, de Houdenc a Dante y Colonna), el mal tiempo (revelador externo de la repentina división del Yo interno del héroe, la cuál se revela por ambos encontrarse ante actuaciones y situaciones extrañas en el contexto de su rutinaria vida diaria, distanciamiento neurálgico que pone inicio al relato, lo define en ambos casos como fantástico según la clasificación de Roger Caillois, encuentra además ecos en el comienzo de *El Proceso* del mismo Kafka), el espejo, la descripción de la vivienda del héroe como una pocilga:

"Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un

monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza, veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo.

Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos. «¿Qué me ha ocurrido?», pensó. No era un sueño. Su habitación, una auténtica habitación humana, si bien algo pequeña, permanecía tranquila entre las cuatro paredes harto conocidas.

Por encima de la mesa, sobre la que se encontraba extendido un muestrario de paños desempaquetados — Samsa era viajante de comercio —, estaba colgado aquel cuadro, que hacía poco había recortado de una revista y había colocado en un bonito marco dorado. Representaba a una dama ataviada con un sombrero y una boa” de piel, que estaba allí,

sentada muy erguida y levantaba hacia el observador un pesado manguito de piel, en el cual había desaparecido su antebrazo.

La mirada de Gregorio se dirigió después hacia la ventana, y el tiempo lluvioso se oían caer gotas de lluvia sobre la chapa del alfeizar de la ventana — le ponía muy melancólico. «¿Qué pasaría — pensó — si durmiese un poco más y olvidase todas las chifladuras?» Pero esto era algo absolutamente imposible, porque estaba acostumbrado a dormir del lado derecho, pero en su estado actual no podía ponerse de ese lado.

